

Pogrzebana poezja

O recepcji twórczości

Giuseppe Ungarettiego w Polsce

Anita Kłos

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU Jagiellońskiego

RECENZENCI

Prof. dr hab. Magdalena Popiel

Dr. hab. Jadwiga Miszańska

PROJEKT OKŁADKI

Tomasz Gawłowski

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Filologicznego oraz Instytutu Filologii Romańskiej

© Copyright by Anita Kłos & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2009

All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ISBN 978-83-233-2634-2



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-83

Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków

tel. 012-631-01-97, tel./fax 012-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wstęp.....	7
------------	---

Rozdział 1

<i>Vita d'un uomo</i> – życie i dzieło Giuseppe Ungarettiego	17
--	----

Rozdział 2

Polski żywot pewnej poezji.....	41
---------------------------------	----

2.1. Lata trzydzieste – początki	45
2.2. Lata pięćdziesiąte – nieporozumienia i kongresy.....	60
2.3. Lata sześćdziesiąte – Ungaretti przywódcą szkoły.....	62
2.4. Lata siedemdziesiąte – Ungaretti w PIW-ie	67
2.5. Lata osiemdziesiąte – Ungaretti staje się klasykiem.....	72
2.6. Ungaretti chrześcijański.....	75
2.7. Ungaretti śródziemnomorski	83
2.8. Od lat dziewięćdziesiątych po dzień dzisiejszy – poeci i filolog.....	88

Rozdział 3

Polska recepcja krytyczna twórczości Giuseppe Ungarettiego	97
--	----

3.1. Problem hermetyzmu.....	100
3.2. Ungaretti w kontekście komparatystycznym	111
3.3. Ungaretti i Różewicz.....	116
3.4. Problem biografii	123
3.5. Poeta słowa	131

Rozdział 4	
O polskich przekładach Ungarettiego	137
4.1. Kilka uwag o przekładzie poetyckim	137
4.2. Wersyfikacja	144
4.3. Jedenastozgłoskowiec	158
4.4. Postać wersyfikacyjna jako kryterium translatorskiego wyboru. <i>Haiku</i>	168
4.5. Klucze do Ungarettiego.....	182
4.6. Ungaretti w przekładach Zygmunta Ławrynowicza	189
 Zakończenie	 197
 Riassunto.....	 201
 Bibliografia.....	 205
 Indeks osób	 213

Wstęp

Poniedziałek

Książeczka o Dantem tego Polaka jest haniebna. Bezsensowne, idiotyczne, że ta potwarz ukazała się w druku. Podarłem i wyrzuciłem do diabła tę potworność kretyńską. Ungaretti.

Ten telegram wysłał do Dominika de Roux Ungaretti po przeczytaniu mego francuskiego Danta. Dominik pisze mi, że attaché ambasady włoskiej w Paryżu zapowiedział swoją wizytę¹

– tak brzmi ostatni zapis w *Dzienniku* Witolda Gombrowicza, opublikowany po raz pierwszy w paryskiej „Kulturze” latem 1969 roku, prawdopodobnie już po śmierci pisarza. Jest to zarazem najbardziej brawurowy ślad Giuseppe Ungarettiego w polskiej rzeczywistości kulturalnej i literackiej. Gombrowicz „skrzątnie i z chichocikiem”² odnotował święte oburzenie sędziwego poety, jakie wywołał fragment *Dziennika* poświęcony Dantemu, wydany we Francji w postaci oddzielnej książki³. Studium o odbiorze osoby i twórczości autora *Vita d’un uomo* w Polsce warto rozpocząć od tego właśnie epizodu z uwagi na jego malowniczy, ale i znamieny charakter. To symboliczna próba sił, podszyta swoistą ambiwalencją. Gombrowicz bezlitośnie wykpił zacietrzewienie Ungarettiego, wynikające z nabożnego wręcz szacunku tego ostatniego dla poetyckiej tradycji i bezkompromisowego traktowania literatury jako misji, lecz mimochodem dał wyobrażenie o pozycji Włocha w ówczesnych kręgach literackich i na światowych salonach. Ungaretti, próbując polską „hańbę” dostępnymi sobie środkami zwalczyć, trafił do jednego

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1967–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 160.

² G. Herling-Grudziński, *O Witoldzie Gombrowiczu (Odpowiedź na ankietę)* [w:] *idem, Wyjścia z milczenia. Szkice*, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 376.

³ W. Gombrowicz, *Sur Dante*, tłum. A. Kosko, L’Herne, Paris 1968.

z najważniejszych tekstów polskiej literatury⁴. Zwycięzcą tej rozgrywki, przynajmniej z punktu widzenia polskiego czytelnika, jest jednak Gombrowicz. Zapewnił on wprawdzie włoskiemu poecie nieśmiertelność w rodzimym kanonie, ale zadbał dlań o miejsce w perfidny sposób poślednie. Darował sobie trud wyłożenia odbiorcy towarzyskiego i literackiego kontekstu awantury o Dantego. Nie przedstawił Ungarettiego wprost jako jednego z najważniejszych bohaterów europejskiej kultury schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku, mistrza pozującego na głównego strażnika lirycznej tradycji, choć to właśnie dodaje pikanterii całemu zajściu. Sprowadził go do roli napuszonego, łatwo popadającego w irytację starca, a takich przecież nie sposób traktować serio.

O tym, że obecność Ungarettiego w *Dzienniku* jest w gruncie rzeczy marginesowa i niezmiennie umyka kolejnym pokoleniom licznych Gombrowiczowskich odbiorców, przekonują współczesne reakcje, z jakimi spotyka się w naszym kraju miłośnik, badacz, a podejrzewam, że również tłumacz dzieł włoskiego autora. O to, kim jest Ungaretti, dopytują się nawet uznani literaturoznawcy i miłośnicy poezji. Ów być może najwybitniejszy poeta dwudziestowiecznych Włoch, jeden z ojców hermetyzmu – poetyki dominującej w artystycznej praktyce w Italii przez kilka dziesięcioleci – autor o ugruntowanej od lat pozycji w kanonie literatury światowej, jest w naszym kraju mało znany i czytany rzadko⁵. Książka, w całości traktująca o polskim odbiorze jego twórczości, w pierwszym odczuciu może się zatem wydawać nieporozumieniem. Bo w jaki sposób pisać o recepcji, która, jak wszystko wskazuje, jest efemeryczna i nijaka? Po co tropić ślady poety, który w świadomości przeciętnego czytelnika z Polski najwyraźniej nie istnieje? Którego twórczość dociera niemal wyłącznie do grona specjalistów (filologów włoskich i komparatystów) i italoofilów, a oni najczęściej znakomicie obywają się bez pośrednictwa polskich przekładów i świadectw krytycznych?

Są ku temu przynajmniej trzy powody.

Przede wszystkim recepcja Ungarettiego w Polsce nie do końca jest efemeryczna i nijaka. Co więcej, ma stosunkowo długą tradycję i przybiera wielorakie, niejednokrotnie swoiste formy. Pierwsze wspomnienie o Ungarettim pojawiło się w roku 1934 w artykule Dantego Di Sarra⁶,

⁴ O skali irytacji Ungarettiego, wywołanej przez tekst Gombrowicza, przekonuje choćby wspomnienie Zbigniewa Herberta: „Ungaretti chciał mnie zlinczować, gdy się dowiedział, że jestem Polakiem”, J. Trznadel, *Hańba domowa*, wydanie nowe, rozszerz., AWM, Warszawa 1997, s. 226.

⁵ Por. m.in.: E. K[abatc], *O przekładach z literatury włoskiej – z Zofią Ernstową*, „Literatura na Świecie”, 1/1974, s. 383–387; H. Kralowa, *Włoska literatura w Polsce* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 1199.

⁶ D. Di Sarra, *O Ungarettim*, „Kurier Wileński”, 260/1934. Zob. też: T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979, s. 50.

opublikowanym w „Kolumnie Literackiej”, dodatku literackim „Kuriera Wileńskiego”, ukazującym się od 1934 do 1938 roku. Artykuł ten był częścią dyskusji o stanie polskiej liryki, przedstawionej na tle literatury europejskiej, którą zainicjował redaktor naczelny „Kolumny” Józef Maśliński (1910–2002)⁷, poeta związany z „Żagarami”, jeden z najambitniejszych animatorów awangardy literackiej lat trzydziestych w Polsce. Dwa lata później Maśliński zamieścił w „Kolumnie” trzy wiersze Ungarettiego we własnym przekładzie⁸.

Po nim w roli tłumaczy i propagatorów włoskiego poety sporadycznie występowali luminarze polskiego życia literackiego: Przyboś, Herbert, Jastrun, Międzyrzecki. A kolejni pisarze – Gombrowicz nie jest tu wyjątkiem – odnotowywali bezpośrednie spotkania z Ungarettim na kongresach literackich, poprzez wydawców i wspólnych znajomych, bądź też lekturę jego poezji⁹. Warto losy odbioru włoskiego poety prześledzić, choćby po to, by odsłonić pewne osobiste i literackie powiązania, a także z nowej perspektywy spojrzeć na lektury i kontakty uznanych autorów.

Drugi powód to imperatyw badawczy, wpływający z jednego spośród podstawowych celów współczesnego przekładoznawstwa, a mianowicie postulat systematycznych studiów nad tłumaczeniami tekstów literackich w przyjmującej kulturze, formułowany w translatoryce od drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku¹⁰. Po raz pierwszy pojawił się on w pracach izraelskich uczonych, Itamara Evena Zohara i Gideona Toury’ego, poświęconych stworzonej przez nich teorii polisystemów¹¹. Zbieżny jest on z postulatami estetyki recepcji, uznającej wkład czytelnika, a więc i tłumacza, a także jego aktywny udział w konstruowaniu sensów dzieła literackiego za istotny element procesu historycznoliterackiego i domagającej się studiów nad literaturą z punktu widzenia przemian lektury.

Zohar i Toury, którzy za strukturalistami rosyjskimi całość piśmienictwa rozpatrywali jako konglomerat powiązanych systemów, w literaturze tłumaczonej widzieli część polisystemu literatury docelowej, wy-

⁷ J. Maśliński, *Miraż epopei*, „Kurier Wileński”, 239/1934.

⁸ Z *nowej poezji włoskiej*, „Kurier Wileński”, 293/1936.

⁹ Por. m.in.: A. Wat, *Korespondencja*, red. A. Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 2005, t. 1, s. 493 i 669; Z. Herbert/Cz. Miłosz, *Korespondencja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2006, s. 261.

¹⁰ Por. J. Brzozowski, *Polskie przekłady poezji Victora Hugo w świetle teorii polisystemów* [w:] *Prace Komisji Neofilologicznej*, t. V, red. R. Bochenek-Franczakowa, O. Dobijanka-Witczakowa, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2005, s. 71–81.

¹¹ Por. m.in.: I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, pierwodruk w: *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, red. J. Holmes i in., Acco, Leuven 1976, tu cyt. według antologii: *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, Routledge, London–New York 2000, s. 192–197; G. Toury, *Literature as a Polysystem*, „Ha-Sifrut/Literature”, 18–19/1974, s. 1–19.

datnie wpływający na jej synchroniczny i diachroniczny kształt. Owo umiejscowienie przekładu literackiego w domenie piśmiennictwa języka przyjmującego pozwoliło im i ich następcom upominać się o autorów przekładów, zwłaszcza kanonicznych dzieł literatury światowej, podkreślać ich rolę w rozprzestrzenianiu się intelektualnych prądów i idei oraz traktować jako pełnoprawnych twórców każdej narodowej spuścizny.

W odniesieniu do *Vita d'un uomo* podobna inicjatywa nie jest nowością. Analiza polskich losów twórczości Ungarettiego stanowi uzupełnienie prowadzonych od kilku dziesięcioleci badań nad recepcją poety poza Włochami¹². Pierwsze publikacje na ten temat zaczęły się pojawiać w latach siedemdziesiątych XX wieku wraz z umacnianiem się pozycji badań nad przekładem i komparatystyki jako obszarów literaturoznawstwa oraz ponownym odkryciem przez krytykę dzieła Ungarettiego po jego śmierci¹³. W roku 1972 ukazało się studium Filippa Marii Pontaniego *Fortuna greca di Ungaretti*¹⁴, lecz pierwszy naprawdę ważny wkład w badania nad recepcją tego autora stanowiły materiały z poświęconych mu międzynarodowych sesji, które odbyły się w roku 1979 w Urbino¹⁵ oraz w 1980 i 1989 roku w Rzymie¹⁶. Ich uczestnicy, skupiając się na związkach poety i jego *maîtres à penser*, spojrzeli na Ungarettiego z perspektywy komparatystycznej oraz odkryli w nim znakomitego tłumacza i erudyte, w oryginalny, inteligentny sposób eksplorującego dziedzictwo dawnej i współczesnej literatury światowej. Na konferencjach przedstawiono także losy jego poezji poza granicami Włoch, w kilku wybranych krajach: Grecji, Niemczech, Austrii, świecie arabskim, na Węgrzech, w Czechosłowacji, Stanach Zjednoczonych i ówczesnym Związku Radzieckim. Wzięły w nich udział również dwie polskie ba-

¹² Ten nurt badań jest wyjątkowo popularny w krajach niemieckojęzycznych, gdzie w ostatnich latach ukazała się m.in. ważna synteza na temat historii recepcji poety autorstwa Stephanie Dressler (por. *idem*, *Giuseppe Ungaretti's Werk in deutscher Sprache unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*, Winter, Heidelberg 2000) oraz pogłębione studium krytyczne Petera Gossensa, poświęcone tłumaczeniom Paula Celana (por. *idem*, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung*, Winter, Heidelberg 2000).

¹³ G. Raboni, *La „riscoperta” di Ungaretti nella seconda metà degli anni Settanta* [w:] *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3–6 ottobre 1979, red. C. Bo i in., 4 venti, Urbino 1981 (dalej cytowane jako *Convegno 1981*), t. 1, s. 342–345.

¹⁴ F.M. Pontani, *Fortuna greca di Ungaretti*, Liviana, Padova 1972.

¹⁵ *Convegno 1981*.

¹⁶ *Ungaretti e la cultura romana*, Atti del Convegno 13–14 novembre 1980, red. R. Tordi, Bulzoni, Roma 1983 (dalej cytowane jako *Convegno 1983*); *Giuseppe Ungaretti 1888–1970*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università degli studi di Roma „La Sapienza”, Roma, 9–10–11 maggio 1989, red. A. Zingone, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995 (dalej cytowane jako *Convegno 1995*).

daczki: Halina Kralowa¹⁷ i Joanna Ugniewska¹⁸, którym zawdzięczamy pierwsze opracowania tematu polskiej recepcji Ungarettiego.

Teoria polisystemów okazuje się cennym wsparciem, również jeśli pragniemy „systemowo” wyjaśnić przyczyny niewielkiego oddziaływania twórczości Ungarettiego w Polsce. Zohar i Toury tłumaczą, że o ile nie zachodzą określone historycznoliterackie okoliczności, nawet zjawiska najwyższej artystycznej rangi w formie przekładu, odczuwanej powszechnie jako forma „drugorzędna”, funkcjonują zazwyczaj na peryferiach polisystemu literatury przyjmującej¹⁹. Oddzielnie też należy rozważać „wpływowość” tłumaczeń z poszczególnych języków. Przekłady z literatury włoskiej zdają się w polisystemie polszczyzny dryfować na zupełnych obrzeżach. Diagnozy autorów, zwłaszcza zajmujących się recepcją współczesnej poezji Italii, nie pozostawiają tu złudzeń.

Przekonującej analizy sytuacji dokonuje Monika Woźniak²⁰. Krakowska italianistka podkreśla, że poezja włoska w Polsce funkcjonuje w niemal zupełnej krytycznej próżni²¹. Przyczyny nieobecności autorów z tego kraju w świadomości czytelniczej upatruje natomiast w braku konsekwentnej polityki wydawniczej, przeciętnej jakości tłumaczeń oraz nikłym zainteresowaniu lub/i kompetencji w środowisku krytyki²². Do tego dodać wypada słabą znajomość języka włoskiego wśród najwybitniejszych polskich pisarzy i marginalizację pozycji włoskiej literatury w obrębie literatury światowej.

A może rację miał Franco Fortini (1917–1994), wybitny włoski krytyk, eseista i poeta, który niewielki rezonans współczesnej literatury z Półwyspu Apenińskiego poza jego granicami, nie tylko w Polsce, wyjaśniał w taki oto sposób:

Cudzoziemiec z trudnością znajduje punkty zaczepienia. W tłumaczeniu nasze wiersze mogą się często wydawać zbyt idylliczne, sentymentalne; czytelnikowi cudzoziemskiemu wymyka się ciężar konfliktu, który przeżywają nasi poeci, wybierając między językiem tradycji a językiem współczesnym²³.

¹⁷ H. Kralowa, *Ungaretti in Polonia* [w:] *Convegno* 1983, s. 167–172.

¹⁸ J. Ugniewska, *La fortuna di Ungaretti in Polonia* [w:] *Convegno* 1995, s. 361–364.

¹⁹ I. Even-Zohar, *op.cit.*, s. 193–196.

²⁰ M. Woźniak, *Odpowiedzialność wydawcy – odpowiedzialność tłumacza. Mapa poezji włoskiej w Polsce w ostatnim półwieczu* [w:] *Między oryginałem a przekładem VI. Przekład jako promocja literatury*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, N. Pluta, Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2000, s. 171–180.

²¹ *Ibidem*, s. 172 oraz 176.

²² *Ibidem*, s. 178–179.

²³ F. Fortini, *O współczesnej poezji włoskiej*, tłum. B. Toeplitz, „Nowa Kultura”, 6/1958.

Wszak w opinii niektórych teoretyków literatury spod znaku hermeneutyki (Hans Robert Jauss) i semiotyki (Jurij Łotman) wstępna selekcja w procesie recepcji dokonuje się już na poziomie kultury. Pierwszy etap lektury tekstu wyjściowego następuje, nim jeszcze trafi on do rąk tłumaczy oraz krytyków, i realizuje się w zderzeniu z kulturą przyjmującą, utrwaloną w jej obrębie tradycją i typem wewnętrznych stosunków²⁴. Literatura włoska, tak silnie osadzona w tradycji retorycznej, tak chętnie nawiązująca do własnej przeszłości i do antyku, którego w linii prostej czuje się spadkobierczynią, w obiegowej opinii w Polsce rzeczywiście uchodzi za mocno estetyzującą, uładzoną, pozbawioną napięć. W kraju Różewicza nie jest to komplement.

Nie trzeba dodawać, że nieszczerólnie łaskawy dla poezji Italii klimat literacki i wydawniczy niekorzystnie odbija się również na recepcji twórczości Ungarettiego. Wzmaga efekt jej „pogrzebania” na marginesie literackiego polisystemu polszczyzny, jej utajonego istnienia w polskim obiegu literackim. Owo „pogrzebanie”, które doskonale widać na przykładzie lektury *Dziennika Gombrowicza*, zdaje się najtrafniej opisywać kondycję odbioru Ungarettiańskiej spuścizny w Polsce, jego istotę. Stąd tytuł niniejszego studium *Pogrzebana poezja*, będący trawestacją tytułu debiutanckiego zbioru liryków Ungarettiego z 1916 roku *Il Porto Sepolto*, „Pogrzebany port”, który tę „podskórność” świadomie akcentuje. Tytuł, nieprzypadkowo zawężający pod względem rodzaju literacki dorobek autora, podkreśla też brak w polskiej recepcji jego utworów prozatorskich i krytycznych. Polszczyźnie przyswojono dotąd jedynie fragmenty poetyckiej twórczości Ungarettiego, którą autor, w ślad za swymi mistrzami, Petrarką i Mallarmém, ułożył w „piękną biografię” i opatrzył tytułem *Vita d'un uomo* – „Żywot pewnego człowieka”. Pod tym samym tytułem w wydawnictwie Mondadori ukazały się kolejne tomy pism zebranych Ungarettiego, obejmujące jego artykuły prasowe, eseje, wykłady, relacje z podróży, przekłady z różnych języków.

Odbiór *Vita d'un uomo* w naszym kraju miałby zapewne zupełnie inną wagę i charakter, gdyby Ungaretti znalazł swojego autentycznego rzecznika – tłumacza obdarzonego nieprzeciętną wrażliwością i kreatywnością, osobistość z pierwszej poetyckiej ligi na miarę Ingeborg Bachmann czy Paula Celana, którzy na obszarze niemieckojęzycznym uczynili jego poezję ważnym i rozpoznawalnym głosem. Gdyby otrzymał wsparcie jednego z rodzimych autorytetów literackich bądź krytycznych, jak choćby Gustaw Herling-Grudziński, któremu udało się przecież wylan-
sować w Polsce sporą grupę włoskich autorów, w przypadkach skrajnych

²⁴ H.R. Jauss, *Częstkowość metody estetyki recepcji* [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, red. H. Orłowski, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 167 i nn., B. Osimo, *Traduzione e qualità*, Hoepli, Milano 2004, s. 31–32.

znanych nad Wisłą lepiej niż w rodzinnym kraju²⁵. Tymczasem wprost o twórczości Ungarettiego rzadko wspominali nawet ci, którzy tradycyjnie angażowali się w promowanie literatury Italii. Najwierniejszy popularyzator włoskiej poezji w Polsce i niezłomny tłumacz futurystów Jalu Kurek przełożył zaledwie jeden jego wiersz²⁶. Na jednym utworze poprzestał też Julian Przyboś²⁷, który mógłby pozostawić w polszczyźnie kongenialną interpretację Ungarettiańskiego dorobku. W odniesieniu do autorytetów można stwierdzić, że ostatnim wybitnym przedstawicielem polskiej literatury, który o Ungarettim wspominał chętnie i konsekwentnie, był Ryszard Kapuściński. Wraz z dwójką włoskich noblistów w dziedzinie literatury, Salvatore Quasimodem i Eugenio Montalem, zaliczał go do swoich mistrzów i ulubionych poetów.

Kapuścińskiemu, niekojarzącemu się szerszej publiczności z twórczością liryczną, również nie udało się przezwyciężyć syndromu „podskórności” recepcji Ungarettiego, pchnąć jego dzieła w stronę systemowego centrum. Lecz wciąż nie zmienia to faktu, że podjęcie badań nad procesem „naturalizacji” *Vita d'un uomo* w naszym kraju ma głęboki sens. Choć zainteresowanie wielkich autorem tego dzieła jest sporadyczne i przelotne, od kilkudziesięciu lat niezmiennie znajdują się poeci, tłumacze, intelektualiści, którzy próbują Ungarettiańską „pogrzebaną poezję” wydobyć na światło dzienne. Z różnym skutkiem, lecz z godnym podziwu uporem i konsekwencją. To studium ma za zadanie ich wysiłki udokumentować, ale i w pewien sposób uprawomocnić. Wypełnić wspomnianą krytyczną próżnię: geniusz Ungarettiego ukazać z różnych perspektyw, a przyszłym tłumaczom i krytykom wręczyć podstawowe narzędzie. Tym pierwszym wskazać istniejące ścieżki odczytań, przestrzec przed zbyt niecierpliwym obchodzeniem się z materiały Ungarettiańskiego słowa. Tym drugim dać rzetelną wiedzę o Ungarettim, opartą na aktualnej literaturze przedmiotu.

Trzeci, najoczywistszy powód, dla którego warto podjąć się opisanie recepcji tego autora w naszym kraju, jest taki, że nikt do tej pory nie sporządził pełnego, wielowymiarowego obrazu obecności Giuseppe Ungarettiego w Polsce. Książka niniejsza to rezultat pierwszych pogłębionych studiów nad tym tematem. Wspomniane wcześniej monograficzne wykłady Kralowej i Ugniewskiej, wygłoszone podczas konferencji w Rzymie, stanowią dla naszej refleksji zaledwie punkt wyjścia.

To ujęcia niewyczerpujące, niewątpliwie również z powodu ograniczeń czasowych narzuconych autorkom przez organizatorów.

²⁵ A. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński i współczesna literatura włoska*, „Przegląd Humanistyczny”, 2/1995, s. 11–41.

²⁶ *Sono una creatura – Jestem stworzeniem*, „Kronika”, 6/1957.

²⁷ *O notte – O, nocy*, „Przegląd Kulturalny”, 41/1956; przedruk w: J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 430.

Koncentrują się na jedynym dotąd wydaniu poezji Ungarettiego w postaci książkowej z 1975 roku (Kralowa) oraz na tłumaczeniach utworów jego i innych przedstawicieli nurtu hermetycznego, które pod koniec lat osiemdziesiątych pojawiły się w prasie kulturalnej w związku z wydaniem przez PIW tomiku wierszy Eugenia Montalego (Ugniewska). Badaczki potraktowały więc polskie losy twórczości Ungarettiego dość powierzchownie, co w istotny sposób zmieniło rzeczywistą chronologię oraz proporcje ilościowe przekładów i wystąpień krytycznych. Dość stwierdzić, że według Ugniewskiej polska publiczność usłyszała o Ungarettim po raz pierwszy dopiero w roku 1967 przy okazji publikacji w miesięczniku „Poezja” czternastu wierszy przełożonych przez Artura Międzyrzeckiego i Zygmunta Ławrynowicza, którym towarzyszył esej Gianni Pozziego²⁸.

Jednocześnie w jej artykule znajdujemy kilka niezmiernie ważnych obserwacji. Podkreśla ona, że w prezentacjach Ungarettiego głównym punktem odniesienia dla jego twórczości jest postsymbolistyczna poezja francuska, stosunkowo dobrze znana polskiemu odbiorcy. Wspomina też o podobieństwach występujących w poetyce włoskiego autora i poetyce Tadeusza Różewicza, które jako pierwszy zauważył i opisał Krzysztof Karasek²⁹. Wagę powyższych spostrzeżeń dla badań nad recepcją Ungarettiego trudno przecenić. Wyznaczają one dwa główne kierunki, na których koncentrują się polscy krytycy w wystąpieniach poświęconych poecie. Kwestie związków jego twórczości z poezją francuską początków XX wieku oraz analogii do twórczości Różewicza porwają wielokrotnie w tekstach różnych autorów.

Po Ugniewskiej problem recepcji Ungarettiego zainteresował jedynie Grzegorza Franczaka, który w swym tekście przedstawił również wybraną bibliografię przekładów³⁰. Jego krótki esej utrzymany jest w tonie impresyjnym, osobistym, trudno więc domagać się w tym wypadku naukowej skrupulatności. Lista tłumaczeń Franczaka jest więc subiektywna i dość przypadkowa. Bardziej systematyczny, lecz zarazem dalece bardziej ogólny charakter mają artykuły Moniki Woźniak, Moniki Gurgul³¹ i Moniki Surmy³², poświęcone polskim tłumaczeniom włoskiej

²⁸ Przedruk za: G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli ermetici*, Einaudi, Torino 1965.

²⁹ K. Karasek, Różewicz, Ungaretti i inni, „Literatura”, 3/1988.

³⁰ G. Franczak, *op.cit.*, s. 315–316.

³¹ M. Woźniak, *op.cit.*; *idem*, M. Gurgul, *Traduzioni di poesia italiana nella Polonia otto- e novecentesca* [w:] *Lingua e Letteratura Italiana dentro e fuori la Penisola. Atti del III Convegno degli Italianisti Europei, Cracovia, 11–13 ottobre 2001*, red. S. Widłak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 117–125.

³² M. Surma, *Nieobecna obecność – współczesna poezja włoska po polsku* [w:] *Między oryginałem a przekładem III. Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch, TAIWPN Universitas, Kraków 1997, s. 127–132.

liryki XIX i XX wieku. Do Ungarettiego w każdym z nich odnosi się zaledwie po kilka zdań. Opisują one jednak pewne ogólne mechanizmy warunkujące odbiór włoskiej poezji w Polsce, dotyczące także naszego autora. Wspomnianym wyżej badaczkom oraz Annie Klimkiewicz i Jadwidze Miszańskiej zawdzięczamy też dwie publikacje o charakterze bibliograficznym, ze szczegółowym zestawieniem przekładów włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do dnia dzisiejszego, w których znalazła się prawie kompletna bibliografia opublikowanych i nieopublikowanych przekładów utworów Ungarettiego³³.

Niniejsze studium zbiera spory materiał, który całą dotychczasową wiedzę porządkuje i w znaczący sposób uzupełnia. Dzieli się na dwie części: historyczną i analityczną. Pierwsza zawiera obszerną prezentację życia i twórczości Ungarettiego oraz chronologiczny i typologiczny przegląd jego recepcji w Polsce. W drugiej poddano analizie dostępną w języku polskim literaturę krytyczną poświęconą poecie, konfrontując ją z ustaleniami światowych ungarettologów, oraz wybrane polskie przekłady jego utworów. Tu z kolei najciekawsze wydają się zmagania kolejnych tłumaczy ze strukturą wersyfikacyjną utworów poety, widziane w historycznej ciągłości, przez pryzmat przemian i przełomów w dwudziestowiecznej poezji w Polsce, ale i jako podstawowe kryterium translatorskiego wyboru.

Giuseppe Ungaretti jest autorem, który zasługuje na to, by być w naszym kraju rozpoznawanym i czytany. Celem tej książki, w idealistycznym założeniu, jest wzbudzenie u jak największej liczby czytelników poczucia wydawniczej luki, tęsknoty za *Vita d'un uomo* po polsku, oddanym z całą poetycką maestrią i intelektualną głębią oryginału.

Książka niniejsza powstała dzięki życzliwości wielu osób. Szczególne podziękowania winna jestem dr hab. Jadwidze Miszańskiej za jej wiarę w powodzenie projektu, cenne uwagi i nieograniczoną wręcz cierpliwość. Dr Susannie Buttaroni, mgr Agnieszce Forys, mgr Tizianie Cincinnato i mgrowi Davide Dublanc dziękuję za pomoc w redakcji studium na kolejnych etapach jego powstawania. Zaś najbliższym – Rodzinie i Przyjaciółom – za inspirację oraz wsparcie.

³³ M. Gurgul, A. Klimkiewicz, J. Miszańska, M. Woźniak, *Polskie przekłady poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2003, s. 286–293; J. Miszańska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 369–376.

Rozdział 1

***Vita d'un uomo* – życie i dzieło Giuseppe Ungarettiego**

Opatrując edycję swych dzieł zebranych znamienitym tytułem *Vita d'un uomo* – „Żywot pewnego człowieka”, Giuseppe Ungaretti dał jasno do zrozumienia, że za istotę swojej poezji uważa jej wymiar autobiograficzny. Niemal na każdym kroku podkreślał to również w pismach krytycznych i komentarzach do *Vita d'un uomo*. Coraz zgodniej za niniejszym wskazaniem poety podążają też badacze jego spuścizny, początkowo onieśmieleni oczywistością takiego interpretacyjnego klucza bądź respektujący formalistyczny postulat rozdziału twórczości i życiorysu¹. Zaufanie krytyków i historyków literatury do autobiograficznych deklaracji Ungarettiego z biegiem lat wręcz się umacnia. Z ich studiów, jak najdalszych od naiwnego biografizmu i doskonale wychwytyjących wszelkie zabiegi autokreacyjne poety, wyłania się coraz spójniejszy, a zarazem wielowymiarowy obraz dzieła, całkowicie nachylonego ku „ja” przeżywającemu konkretną ludzką historię. Carlo Ossola w swej klasycznej monografii Ungarettiego analizuje problem mitu i jego rolę w konstruowaniu lirycznego dziennika autora². Inny monografista artysty, Glauco Cambon, opisuje *Vita d'un uomo* sugestywnym cytatem zapożyczonym od Walta Whitmana: „Who touches this book touches a man” (Kto dotyka tej książki, dotyka człowieka), a w *L'Allegria* dostrzega Ungarettiego operującego odcieniami „ja” z kuglarską dezynwolturą³. Alberto Asor Rosa mówi o „fundamencie egzystencjalistycznym, wręcz

¹ E. Giachery, *Preludio: l'opera-vita e Ungaretti* [w:] E. Giachery, N. Giachery, *Ungaretti «verticale»*, Bulzoni, Roma 2000, s. 13 i nn.

² C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975, s. 219 i nn.

³ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Einaudi, Torino 1976, s. 3 oraz 18 i nn. Whitman określił w ten sposób swój zbiór *Żdźbła trawy* (*Leaves of Grass*), wydany w 1855 roku.

biologicznym” twórczości poety⁴. Dla licznej grupy znawców dzieła Ungarettiego średniego i młodego pokolenia jego bezgraniczne podporządkowanie idei autobiografii jest oczywistością. W *Vita d'un uomo* odkrywają oni rozpisany na lata – na całe życie – konsekwentny projekt literacki, konceptualny, egzystencjalny, etyczny⁵.

W takim kontekście zwyczajowa prezentacja biografii autora połączona z charakterystyką kolejnych etapów jego literackiej drogi nabiera dodatkowego sensu i staje się w dwójnasób fascynująca. Ba, niezbędna! Ungaretti żył bowiem długo, barwnie, intensywnie. I przez wiele lat, zgodnie z własnymi teoretycznymi enuncjacjami, z podobną cierpliwością, brawurą i pasją próbował przemieniać osobiste, a także ogólnoludzkie doświadczenie życia w materię poetyckiego słowa. W myśl osobistej definicji poezji:

La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza, quella d'essere un uomo d'oggi, ma anche un uomo favoloso, come un uomo della cacciata dall'Eden⁶,

Poezja jest odkrywaniem ludzkiej kondycji w jej istocie, odkrywaniem jestestwa człowieka współczesnego, ale też człowieka żyjącego w legendach, jak ów wygnaniec z Edenu,

starał się opisać człowieczeństwo, opierając się na własnej biografii i biografiach emblematycznych, zapisanych w zbiorowej podświadomości, wydobywanych na świat dzięki mitom i literaturze. Poetycka opowieść o człowieku wydawała się Ungarettiemu prawdziwie uniwersalna jedynie jako zderzenie tego, co w jego życiu chwilowe, z tym, co w nim wieczne. Innymi słowy – jako suma bezpośredniego doświadczenia jednostki oraz zakodowanej w archetypach prawdy o całej ludzkości. Stąd, poruszając się po lirycznym świecie autora *Vita d'un uomo*, co krok napotykały podniesione do rangi mitu odpryski jego autentycznego życiorysu. Chcąc wejść w Ungarettiański świat, zrozumieć relacje ustanowione w nim między życiem a literaturą, warto umieć je rozpoznać i zinterpretować.

⁴ A. Asor Rosa, *Le parole e la carne* (Giuseppe Ungaretti) [w:] *idem, Un'altro Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1999, s. 271–276.

⁵ M.in.: M. Allegri, „*Vita d'un uomo*” di Giuseppe Ungaretti [w:] *Letteratura italiana*, red. A. Asor Rosa, *Le Opere*, t. IV: *Il Novecento*, część I: *L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, s. 431–461; *The Cambridge History of Italian Literature*, red. P. Brand, L. Pertile, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 502 i nn.; A. Cortellessa, *Ungaretti*, Einaudi, Torino 2000.

⁶ Cyt. za: C. Ossola, *op.cit.*, s. 219.

Autobiografizm Ungarettiego naturalnie wpisuje się w główny nurt poszukiwań modernistycznej literatury. Przeżywanie rzeczywistości w podwójnym, realnym i symbolicznym wymiarze, owo „sylleptyczne” ja⁷, zarazem dosłowne i symboliczne, stało się jednym z wyróżników współczesnej praktyki literackiej. Autobiografizm, jako odbicie emancypacji jednostki i jednostkowości, jaka dokonała się w epoce nowoczesności na wszelkich poziomach społecznego i kulturowego funkcjonowania ludzkości⁸, wprost zawładnął literaturą XX wieku. Człowiek nowoczesny odkrył bowiem, że nie jest w stanie opisać świata, wymykającego się zobiektywizowanym prawdom, inaczej niż w doświadczeniowym przybliżeniu⁹. Wszelka twórczość autobiograficzna wykazuje z kolei nieuniknioną predylekcję do przesuwania doświadczenia rzeczywistego w stronę doświadczenia mitycznego, gdyż oznacza „wpisanie siebie w strukturę wielkiej przemiany, wędrowania (...), powrotu, śmierci i odrodzenia”¹⁰. Ungaretti jest jednak na tle epoki twórcą wyjątkowym. Jego wyjątkowość polega na historycznej roli jednego z pierwszych wybitnych europejskich twórców, którzy z nowocześnie pojmowanej kategorii podmiotowości uczynili swoją świadomą i nieustannie roztrząsaną obsesję. W jego twórczości szczególna jest skala umyślnego natężenia autobiograficzności na wszystkich poziomach pojedynczej wypowiedzi poetyckiej, a już zupełnie niespotykany – zakres programowego nasycenia nią większych całości, konstruowanie całych zbiorów i całej lirycznej spuścizny wokół idei własnej biografii. Swoiste myślenie autobiografią, nieustanne konfrontowanie się z przyjętą rolą twórcy nowego *Canzoniere*, wykracza zresztą w jego wypadku poza obszar literatury *sensu stricto*. Zaanektowało pisma krytyczne, publicystykę, wywiady oraz, w pewien sposób, również część realnej egzystencji poety. Zaś w perspektywie historycznoliterackiej Ungarettiańska obsesja doświadczenia ukształtowała ważny rys ideologiczny nurtu hermetycznego w literaturze Włoch pierwszej połowy XX wieku. To od autora *Vita d'un uomo* całe pokolenie poetów i krytyków, debiutujące w latach trzydziestych, uczyło się sztuki przemiany życia w literaturę, a literatury w życie, którą wpisało w swe manifesty i uznało za priorytet w praktyce twórczej¹¹. Od Ungarettiego zaczerpnęło też przekonanie, że literatura nie może być dla pisarza przejściową czynnością, lecz jest trwałą kondycją, sta-

⁷ Termin Ryszarda Nycza. Por. *idem*, *Tropy ja. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* [w:] *idem*, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.

⁸ Por. studia w tomie: *Autobiografizm – formy, przemiany, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2001.

⁹ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 6/2006, s. 55–70.

¹⁰ M. Dąbrowski, *(Auto)-biografia czyli próba tożsamości* [w:] *Autobiografizm...*, s. 54.

¹¹ B. Stasi, *Ermetismo*, La Nuova Italia, Milano 2000, s. 20.

nem niezmiennym i totalnym, pochłaniającym go bez reszty, w którym realizuje się jego doświadczenie jako człowieka i jako artysty¹².

Od kilku dziesięcioleci wzajemne relacje życia i literatury, pojęcia autobiografizmu, autora, podmiotu, tożsamości oraz ich definicje, a także sposoby istnienia w dziele literackim znajdują się w centrum refleksji teoretyków i historyków literatury oraz samych pisarzy. Tym pierwszym problem autorskiej obecności w dziele ciągle umyka, wobec przesunięć i zmian, jakie wciąż na tym polu zachodzą¹³. Tym drugim daje nieskończone pole artystycznego manewru, nieustannej gry z autentycznością, z której chętnie i kreatywnie korzystają. Nie ma tu naturalnie miejsca na przywoływanie wszystkich stanowisk teoretycznych i twórczych czy choćby ich skrótowy przegląd. Należy jednak ich istnienie, a także złożoność zaznaczyć, gdyż mamy do czynienia z artystą jak niewielu świadomym migotliwej granicy między życiem a sztuką i na niej wznoszącym własny poetycki świat.

Giuseppe Ungaretti urodził się w egipskiej Aleksandrii 8 lutego 1888 roku¹⁴ jako drugi syn Antonia Ungarettiego i Marii z domu Lunardini, włoskich imigrantów z okolic Lukki. Ojciec przyszłego poety pracował jako robotnik przy budowie Kanału Sueskiego, matka była właścicielką piekarni. Prowadziła ją nieprzerwanie po śmierci męża, zmarłego w następstwie nieszczęśliwego wypadku przy pracy w roku 1890.

Jako młodzieniec Ungaretti uczęszczał do renomowanej francuskiej École Suisse Jacot i Instytutu św. Jana Bosko, który niedługo przed nim ukończył ojciec futuryzmu, Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), również urodzony w Aleksandrii. W tych latach Ungaretti zaprzyjaźnił się z Enrico Peą (1881–1958), późniejszym wybitnym pisarzem i dramaturgiem, cenionym przez Pounda i Montalego, oraz Mohammedem Szehabem, który po samobójczej śmierci w Paryżu w 1913 roku miał stać się bohaterem jednego z najsłynniejszych wierszy z *Vita d'un uomo* pt. *In memoria*. Pea, w Aleksandrii z powodzeniem zajmujący się interesami, wiódł prym wśród miejscowych socjalistów i anarchistów różnych narodowości, dla których w odziedziczonym warsztacie stolarskim stworzył miejsce spotkań i rodzaj azylu. W słynnym Czerwonym Baraku (*Baracca rossa*) odbywały się konspiracyjne narady i ideologiczne dysputy, w których uczestniczył również młody Ungaretti, wówczas silnie lewi-

¹² D. Valli, *Storia degli ermetici*, Editrice La Scuola, Brescia 1978, s. 92.

¹³ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy* [w:] *Autobiografizm...*, s. 11.

¹⁴ L. Piccioni, *Vita di un poeta Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano 1970, s. 11.

cujący i obnoszący się ze swym ateizmem. Jego udział w intelektualnym życiu miasta nie kończył się jednak na kontaktach z Peą. Początkujący poeta zbliżył się także do francuskiej elity kulturalnej Aleksandrii i tamtejszej międzynarodowej bohemy, wiążąc się ze środowiskiem literackim skupionym wokół greckiego pisma „Grammata”, gdzie poznał m.in. młodego Kawafisa¹⁵. Pierwszym samodzielnym utworom i pierwszym tekstom krytycznym towarzyszyły pierwsze wielkie literackie fascynacje: Leopardim, Baudelaire’em, Mallarmé’em oraz Nietzschem.

Jeszcze w Egipcie Ungaretti nawiązał kontakt z krytykiem i wydawcą Giuseppe Prezzolinim (1882–1982), założycielem i redaktorem naczelnym florenckiego czasopisma „La Voce” (1908–1916), jednego z najbardziej wpływowych pism kulturalnych i literackich we Włoszech w pierwszej połowie XX wieku. To w środowisku „La Voce”, zwłaszcza po przejęciu kierownictwa przez Giuseppe De Robertisa w 1914 roku, ukształtowały się najważniejsze założenia teoretyczne i twórcze nowoczesnej poezji Italii, które w konsekwencji przygotowały grunt dla poetyki hermetyzmu w okresie międzywojennym. De Robertis i współpracownicy pisma byli zwolennikami fragmentyzmu (*frammentismo*), estetyki literackiej, polegającej na zastąpieniu epickiej syntezy rzeczywistości jej subiektywnym wycinkiem, ale takim, który najlepiej ją charakteryzował, a zarazem „gasiłby pragnienie odzyskania części straconych”¹⁶. Wychodząc z założenia, że w zmiennym współczesnym świecie tylko taki rodzaj artystycznej wypowiedzi jest możliwy, *vocianti* preferowali kameralne literackie formy, składane z fragmentów wrażeń, obrazów, wydarzeń. Opowiadali się za sztuką „czystą”, uwolnioną od powinności pozaartystycznych, skoncentrowaną na osobie twórcy i jego wewnętrznym doświadczeniu. We wczesnych wierszach Ungarettiego pobrzmiewać będą echa tych koncepcji, w połączeniu ze zdobyczami futuryzmu i nowoczesnej poezji francuskiej.

W roku 1912 Ungaretti przybył do Paryża z zamiarem odbycia studiów prawniczych na Sorbonie. Coraz poważniej myślał jednak o związaniu przyszłości z literaturą. W stolicy Francji, którą w listach do Pei opisywał jako *città santa dell'uomo moderno*¹⁷ („święte miasto nowoczesnego człowieka”), uczęszczał na wykłady Bergsona i innych sławnych osób nauczających wówczas na Sorbonie i w Collège de France. Zaprzyjaźnił się z Guillaume’em Apollinaire’em i poznał najważniejszych awangardowych artystów osiadłych we francuskiej stolicy, wśród nich Pabla

¹⁵ Osobiste wspomnienie o Kawafisie poeta zawarł w artykule *Cavafy, ultimo alessandrino*, który ukazał się w 1957 r. na łamach pisma „Approdo”, a później przedrukowany został w: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, red. M. Diacono i L. Rebay, Mondadori, Milano 1974 (dalej cyt. jako *Vita* 1974), s. 666–669.

¹⁶ L. Pacini, *Współcześni poeci włoscy. Giuseppe Ungaretti, „Polonia – Italia”, 2/1935.*

¹⁷ Cyt. za: A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 24.

Picassa, Georges'a Braque'a, Blaise'a Cendrarsa, Maxa Jacoba, Amedea Modiglianiego, a także pisarza i malarza Alberta Savinia (1891–1952), brata słynniejszego Giorgia de Chirico. Nie sposób przecenić roli, jaką odegrało twórcze środowisko Paryża w formacji Ungarettiego jako człowieka i artysty. Jak podkreślał on sam: „È Parigi che incomincia a darmi (...) più chiara conoscenza di me stesso”¹⁸ (To Paryż pierwszy dał mi (...) jasny wgląd w samego siebie) – i dalej: „se non ci fosse stata Parigi, non avrei avuto parola”¹⁹ (Gdyby nie Paryż, nie miałbym słowa). W roku 1914, przy okazji odbywającej się w mieście wystawy futurystów, Ungaretti poznał młodego, lecz cieszącego się już ugruntowaną sławą poetę Aldo Palazzeschi (1885–1974) oraz pisarzy, a także byłych redaktorów „La Voce”: Giovanniego Papiniego (1881–1956) i Ardengo Sofficiego (1879–1964). Papini i Soffici zaproponowali mu współpracę z kierowanym przez siebie pismem „Lacerba” (1913–1915), skupiającym florenckich futurystów, otwartym na młodą literaturę. W roku 1915 na łamach „Lacerby” ukazało się w kilku odsłonach szesnaście pierwszych liryków poety²⁰.

Po wybuchu I wojny światowej Ungaretti znalazł się w Mediolanie, gdzie zarabiał na życie jako nauczyciel francuskiego. Nie licząc krótkiego przystanku w Italii w roku 1912, po drodze do Paryża, był to jego pierwszy rzeczywisty kontakt z krajem przodków, „krajem zasłyszanych cudowności” (*meraviglioso paese del sentito dire*), znaną dotychczas jedynie z opowieści rodziców i relacji przyjaciół. W roku 1915, po przystąpieniu Włoch do wojny, został zmobilizowany i wysłany na front do Krasu. Tam, w 19. Pułku Piechoty narodziła się jedna z najważniejszych legend w historii włoskiej literatury: mit poezji powstałej w okopach i mit *uomo-poeta*, który w lirycznej formie skrupulatnie i świadomie notuje własną biografię.

W grudniu roku 1916 w Udine, praktycznie w strefie działań wojennych, ukazał się w osiemdziesięciu egzemplarzach pierwszy zbiór utworów Ungarettiego zatytułowany *Il Porto Sepolto* (Pogrzebany port). Zawarte w nim wiersze układają się we wstrząsający żołnierski pamiętnik, w którym obrazy śmierci i wojennych spustoszeń, podszyte egzystencjalistycznym smutkiem, przeplatają się ze wspomnieniami i refleksją o kruchości ludzkiej natury. Artysta zamknął je w formie krótkich, niekiedy wręcz lakonicznych liryków, o porażającej sile wyrazu. Dla części krytyków to jeden z nielicznych prawdziwie awangardowych głosów w historii włoskiej literatury ubiegłego stulecia²¹.

¹⁸ G. Ungaretti, *Note [w:] Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, red. L. Piccioni, wyd. I, Mondadori, Milano 1969 (dalej cyt. jako *Vita* 1969), s. 524.

¹⁹ Ungaretti *commenta Ungaretti [w:] Vita* 1974, s. 821.

²⁰ Wiersze opublikowane w „Lacerbie” w poprawionej wersji zostały ostatecznie umieszczone przez Ungarettiego w cyklu *Ultimo*, otwierającym tom *L'Allegria*.

²¹ A. Asor Rosa, *op.cit.*, s. 272; B. Stasi, *op.cit.*, s. 113.

Valloncello dell'Albero Isolato,
il 27 agosto 1916

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto

Ma nel mio cuore
nessuna croce manca

È il mio cuore
il paese più straziato

(*San Martino del Carso*)²²

Wąwóz Albero Isolato,
27 sierpnia 1916

Z tych domów
nie zostało
nic prócz paru
strzępów muru

Z tylu
mnie samemu podobnych
nie zostało
nawet tyle

Lecz w sercu
nie brak żadnego krzyża

To moje serce
rozszarpana kraina

(tłum. Grzegorz Franczak²³)

Wydawcą tomu był Ettore Serra. O nim („był to młody porucznik, z którym zetknąłem się przez przypadek; nie pamiętam już, czy było to w Versa, czy gdzie indziej”²⁴), jak też o powstaniu samej książki Ungaretti pisze pięćdziesiąt lat później z pewną nonszalancją. Publikację *Il Porto Sepolto* przedstawia jako szczęśliwy zbieg okoliczności, rezultat żywiołowej reakcji młodego oficera o literackich zainteresowaniach („To wszystko przez niego”²⁵) na teksty powstałe na froncie, wyrosłe bezpośrednio z przeżycia wojny:

Avevo un tascapane dove c'erano dei pezzetti di cartoline in franchigia con degli scarabocchi, e c'erano dei pezzetti di carta strappati agli involucri delle pallottole con degli scarabocchi. Erano molte cartacce. E questo bravo Ettore Serra prese quelle cartacce e le riordinò e poi un bel giorno andò a Udine (...) e (...) le fece stampare. (...) E poi non so, non so che cosa sia avvenuto, perché di quel *Porto Sepolto* si ragionò molto, si scrisse molto. Poi erano ottanta copie e non si sa come tutta l'Italia avesse finito con l'averlo letto²⁶.

²² Vita 1969, s. 51.

²³ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 296–297.

²⁴ Ungaretti commenta Ungaretti..., s. 822.

²⁵ G. Ungaretti, Note..., s. 521.

²⁶ Ungaretti commenta Ungaretti..., loc.cit.

Miałem chlebak, w którym pełno było zagryzmoonych strzępków pocztówek i zagryzmoonych strzępków papieru oddartego z opakowań po nabojach. Fura papierzysk. I ów dzielny Ettore Serra zabrał wszystkie te papierzyska i zaprowadził w nich porządek, a pewnego pięknego dnia pojechał do Udine (...) i (...) oddał do druku. (...) A potem nie wiem, nie wiem, co się musiało wydarzyć, bo o moim *Porto Sepolto* wiele się rozprawiało, wiele pisało. [Tomik – przyp. aut.] wyszedł przecież w osiemdziesięciu egzemplarzach i nie wiadomo, jakim to sposobem ostatecznie przeczytały go całe Włochy²⁷.

Ów dystans do własnej poezji deklarowany po latach przez sędziwego już poetę i upatrywanie przyczyn swego debiutu w okolicznościach pozaliterackich, odczytywać należy jako zwykłą kokieteryę. W rzeczywistości Ungaretti już wiele miesięcy wcześniej próbował wybadać swego przyjaciela, Gherarda Marone (1891–1962), założyciela wychodzącego w Neapolu czasopisma literackiego „La Diana”, co do ewentualności wydania własnej twórczości poetyckiej w postaci książki²⁸. Najwyraźniej też, jak dowodzi jego korespondencja, od początku zdawał sobie sprawę z nieprzeciętnych walorów artystycznych i nowatorstwa swych wierszy²⁹. Jednak ta „chlebakowa retoryka” (*retorica del tascapane*), jak określa upodobanie Ungarettiego do mitologizowania początków własnej kariery historyk literatury Mario Allegri, zapowiada problem o wiele bardziej złożony, a mianowicie – wypracowaną przez poetę – koncepcję artystycznej autobiografii, która krystalizować się będzie wraz z powstawaniem jego kolejnych zbiorów. Wyrasta ona z przekonania, że prawdziwa poezja nie może zaistnieć w oderwaniu od osobistego przeżycia autora:

Il carattere, il primo carattere di tutta la mia attività è autobiografico. Io credo che non vi possa essere né sincerità né verità in un'opera d'arte se in primo luogo tale opera d'arte non sia una confessione³⁰.

Cechą, pierwszorzędną cechą wszelkiej mej twórczości jest autobiograficzność. Jestem przekonany, że w dziele sztuki nie ma mowy o szczerości czy prawdzie, jeśli nie jest ono nade wszystko wyznaniem.

²⁷ O ile nie zaznaczono inaczej, fragmenty tekstów Ungarettiego i opracowań krytycznych w przekładzie autorki.

²⁸ M. Allegri, *op.cit.*, s. 437.

²⁹ Na przykład: „Meriterei di essere da un pubblico piu vasto conosciuto ed amato” (Zasługuję na to, by szersza publiczność знаła mnie i kochała) albo „Come poeta il mio valore e noto. Non credo che ci sia nessun altro che dopo D'Annunzio possa farmi di fronte” (Znana jest moja wartość jako poety. Nie sądzę, by po D'Annunziu był jeszcze ktoś, kto mógłby się ze mną równać). Por. F. Petrocchi, *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Archivio Guido Izzi, Roma 1997, odpowiednio s. 170 i 173.

³⁰ Ungaretti *commenta Ungaretti...*, s. 815.

W wypadku Ungarettiego relacja między biografią a sztuką nie realizuje się bynajmniej w naiwnej bezpośredniości. Tę tak mocno akcentowaną przez poetę cechę jego twórczości trzeba rozważać wielowymiarowo, zarówno na tle epoki, jak też lektur i filozofii samego Ungarettiego. Przede wszystkim – w kontekście wspólnych sztuce początku XX wieku poszukiwań takiej przestrzeni w dziele i środków wyrazu, w których autorskie „ja” mogłoby najpełniej zrealizować swe świeżo nabyte prawo do indywidualności, a zarazem odkryć i opisać naturę świata. Na gruncie włoskim postulat autobiografizmu jako jedynej możliwej drogi nowoczesnej poezji pojawił się, jak wspomniano, w kręgu „La Voce”, gdzie przybrał kształt ekspresjonistycznej poetyki fragmentu³¹. *Vociani* również jako pierwsi zaczęli propagować hasło „literatury jako życia”, w którym rozpoznał się Ungaretti, a za nim cały hermetyzm lat trzydziestych³². Najciekawszym dokumentem, ukazującym paradoksy postaw środowiska „La Voce” wobec relacji życia i literatury, jest słynny esej-manifest poety Renato Serry (1884–1915) *Esame di coscienza di un letterato* (Rachunek sumienia literata), który ukazał się na łamach pisma w kwietniu 1915 roku. W obliczu przystąpienia Włoch do wojny Serra opowiada się za udziałem w walce. Za jego decyzją nie stoi jednak poczucie obowiązku względem kraju czy całej ludzkości – na taką perspektywę współczesny poeta zdobyć się już po prostu nie umie:

Le cose che io penso sono determinate e comuni. Quanto all'umanità, conosco solo quelli che ho vicini: quelli che mi fermavano quest'estate, quando passavo in bicicletta, in riva al mare, o per lo stradone infocato: si ricorda, caro professore, quando glie lo raccontavo?³³.

Moje myśli są konkretne i zwyczajne. Co zaś się tyczy ludzkości, znam tylko tych, którzy żyją wokół mnie: tych, którzy tego lata zatrzymywali mnie, gdy przejeżdżałem rowerem nad brzegiem morza lub po rozpalonym bruku: pamięta pan, drogi profesorze, jak mu to opowiadałem?

³¹ S. Pavarini, *Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo. Poetica e poesia dell'ermetismo* [w:] *Storia della letteratura italiana*, red. E. Malato, t. IX: *Il Novecento*, Salerno Ed., Roma 2000, s. 451; A. Cortellessa, *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei «vociani»* [w:] *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, red. R. Caputo, M. Monaco, Bulzoni, Roma 1997, s. 191–244.

³² *Ibidem*, s. 452.

³³ R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato* [w:] *„La Voce” 1908–1916. Antologia*, red. G. Ferrata, Luciano Landi Editore, San Giovanni Valdarno – Roma 1961 (= „Collana delle riviste artistiche e letterarie del Novecento diretta da Oreste Macrí”, II), s. 592.

Wojna dla Serry jest natomiast osobistym wyzwaniem, szansą na doświadczenie realnego świata i poczucie wartości własnego życia w perspektywie jego nagłej utraty. Życie literaturą i dla literatury przestało mu bowiem wystarczać w sensie egzystencjalnym, wyczerpało się jako cel sam w sobie, gdyż nie pozwala dotrzeć do prawdy o rzeczywistości³⁴. Rozrachunek autora z pojęciem „literatury jako życia” jest jednak od pierwszego do ostatniego słowa pochwałą „literatury z życia”, niezwykle afirmacją perspektywy lirycznego wyznania:

Esso è mio. È il mio essere, che non posso cambiare; e non voglio. È la parte più oscura e più vera di me stesso. Quando tutto il resto se n'è andato, questo solo mi è rimasto. Scontentezza, angoscia, spasimo; è la mia vita di questo momento. Adesso ho capito. Ho potuto distruggere nella mia mente tutte le ragioni, i motivi intellettuali e universali, tutto quello che si può discutere, dedurre, concludere; ma non ho distrutto quello che era nella mia carne mortale, che è più irriducibile, la forza che mi stringe il cuore. È la passione³⁵.

Oto, co należy do mnie. Oto moje życie, którego nie mogę zmienić i nie chcę. Oto najciemniejsza i najprawdziwsza część mnie samego. Gdy wszystko inne przeminęło, tylko to mi pozostało. Nieukontentowanie, niepokój, udręka; oto całe moje obecne życie. Teraz to zrozumiałem. Potrafiłem zniszczyć w głowie wszystkie racje, rozumowe i uniwersalne przesłanki, wszystko to, o czym można dyskutować, co się da wywnioskować, uzasadnić; jednak nie zniszczyłem tego, co tkwiło w moim śmiertelnym ciele, które stawia znacznie większy opór, tej siły, która ściska mi serce. Namiętności.

Śmierć Serry na froncie niecałe trzy miesiące po publikacji *Esame...* stała się początkiem legendy tekstu i jego autora³⁶. Ungaretti, pilny obserwator europejskiej i rodzimej sceny literackiej, a w tym czasie także współpracownik „La Voce”, nie mógł tego faktu przeoczyć. Z Serrą łączy go niewątpliwie pojmowanie literatury jako swego „rachunku sumienia”, głosu płynącego z wnętrza, ograniczonego perspektywą ludzkiego poznania, oraz poczucie egzystencjalnego rozdwojenia poety, jego jednoczesnego funkcjonowania w dwóch porządkach: literackim i ludzkim. Jednak między artystyczną filozofią i praktyką Ungarettiego a ideami jego starszego kolegi po piórze można dostrzec przede wszyst-

³⁴ G. Guglielmi, „*Esame di coscienza di un letterato*” di Renato Serra [w:] *Letteratura italiana*, red. A. Asor Rosa, *Le Opere...*, s. 418 i 421–422.

³⁵ R. Serra, *op.cit.*, s. 590.

³⁶ G. Guglielmi, *op.cit.*, s. 427.

kim rozbieżności. Umieszczenie literatury w centrum życia, podporządkowanie go sztuce, ma dla autora *Vita d'un uomo* głęboki sens. Gdyż to właśnie literatura jest w jego mniemaniu drogą do prawdy. Doświadczenie rzeczywistości uruchamia jedynie poetycki mechanizm „wyznania”, który pozwala do niej dotrzeć.

Warto zatrzymać się dłużej nad sposobem, w jaki Ungaretti rozumie i realizuje autobiograficzność w swojej liryce. Nieuniknione zakorzenienie każdego z utworów w określonym stanie psychologicznym, w konkretnym punkcie osobistej historii, nie prowadzi do pustej wrażeniowości czy ekshibicjonizmu. Wprost przeciwnie. Różni się też od ekspresjonistycznej poetyki wyznania z kręgu „La Voce”. Jeśli praktykę twórczą włoskiego poety zestawić ze słynną definicją „korelatu obiektywnego” T.S. Eliota³⁷, niemal współczesną *Il Porto Sepolto* (1919), to widać spore podobieństwa w metodzie lirycznego zapisu doświadczenia, w obu wypadkach czerpiącej z dziedzictwa francuskiego symbolizmu. Ungaretti nie zatrzymuje się jednak na uniwersalizacji przeżycia, nie zadowala się Eliotowską „ucieczką od wzruszenia”. Stara się wywołany poetycki obraz umocować głębiej, skonfrontować go w jego czasowości z nieskończonością. Podobnie jak Platon, świadomy jest bowiem rozdarcia świata na to, co momentalne, migotliwe, ulotne (*effimero*), i to, co odwieczne i trwałe (*eterno*)³⁸. W napięciu między chwilą a wiecznością dostrzega nie tylko istotę wszelkiej poezji, lecz także samą istotę rzeczywistości. Przerazająca egzystencjalna pustka *Il Porto Sepolto* wynika przecież ze zrównania się chwili i wieczności w sytuacji wszechobecnego zagrożenia³⁹! Odbiciem ontologicznej dwoistości świata jest też

³⁷ „Wyrazić uczucie w formie artystycznej można, tylko znajdując korelat obiektywny, a więc zestaw przedmiotów, jakąś sytuację, jakiś ciąg wydarzeń, które powinny stać się formułą tego właśnie konkretnego stanu uczuciowego, skutkiem czego przywołanie faktów o charakterze zewnętrznym, które wyczerpać się muszą w doznaniu zmysłowym, przywoła również odpowiedni stan uczuciowy”. T.S. Eliot, *Hamlet* [w:] *idem, Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel i in., Znak, Kraków 1998, s. 118.

³⁸ E. Livorni, „*In sé da simulacro a fiamma vera/errando*”. *La poesia di Ungaretti tra Platone e Bergson* [w:] Giuseppe Ungaretti. *Identità e metamorfosi. Colloquio internazionale*, Luca 4–6 aprile 2002, red. L. Faya Guzzetta, R. Gennaro, M. Luisi, F. Musarra, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2005 (cytowane dalej jako *Convegno 2005*), s. 211–215.

³⁹ Jak tłumaczy to sam Ungaretti w tekście odczytu *Poesia e civiltà*, który wygłosił w roku 1933 w Brukseli i w Barcelonie: „Il poeta d'oggi ha partecipato e partecipa a rivolgimenti fra i più tremendi della storia. (...) Era in tale dimestichezza colla morte che il naufragio era senza fine. Non c'era oggetto che non glielo riflettesse; era la sua stessa vita, da capo a fondo, quell'oggetto qualsiasi sul quale cadeva a caso il suo sguardo. Non era la sua, in realtà, vita più che oggettiva, il primo oggetto venuto. Quel concentrarsi nell'attimo d'un oggetto non aveva misura. L'eternità si chiudeva nell'attimo” (Współczesny poeta uczestniczył i uczestniczy w jednym z najstraszliwszych zwrotów w historii. (...) Doświadczył tak niesamowitej bliskości śmierci, że życie zdaje mu się dryfowaniem bez końca. Nie było rzeczy, która by mu o tym nie przypominała: jego własne życie, od początku do końca, było taką

wyjątkowy sposób notowania rzeczywistości, konkretny i mityczny zarazem. W całej wczesnej twórczości Ungarettiego, w której podkreśla on, że jest wygnańcem, nomadą niezwiązanym z konkretną nacją ani przestrzenią symboliczną, rolę mitów spełniają obrazy zaczerpnięte przezeń z własnej biografii⁴⁰. Autor zamienia je w poetyckie słowa kluczowe, wokół których organizuje świat przedstawiony i z których buduje tkanę brzmieniową swoich wierszy.

We wspomnianą relację między chwilą a nieskończonością Ungaretti stara się też wpasować perspektywę czasową pojedynczego człowieka, ograniczoną narodzinami i śmiercią. Chce przyjrzeć się ludzkiemu życiu w jego zawieszeniu między czasowością a bezczasem, jako częście wielkiego strumienia istnień. W tym punkcie należy się domyślać filozoficznej genezy *Vita d'un uomo*, już bowiem w *Il Porto Sepolto*, dzięki niezwyklej umiejętności wpisywania pojedynczego aktu twórczego w swoistą makrostrukturę⁴¹, poeta realizuje projekt lirycznego dziennika, zbioru wierszy, którymi z egzystencjalistycznym okrucieństwem będzie odmierzał swe życie.

Koncepcja poetyckiej „pięknej biografii” (*una bella biografia*) ma też ściśle literackie korzenie. Narodziła się zapewne pod wpływem Petrarri, ale i nie bez inspiracji płynących od Mallarmégo. Ungaretti wyłożył ją wprost w roku 1931:

Questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia. Le sue poesie rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo, e, se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo. Egli si è maturato uomo in mezzo ad avvenimenti straordinari ai quali non è mai stato estraneo. Senza mai negare le necessità universali della poesia, ha sempre pensato che (...) l'universale deve attraverso un attivo sentimento storico, accordarsi colla voce singolare del poeta⁴².

pierwszą lepszą rzeczą, na którą przypadkowo pada wzrok. Jego życie nie istniało tak naprawdę poza tym przedmiotem, pierwszym nasuwającym się przedmiotem. Skupienie na chwilowości każdej rzeczy nie miało granic. Cała wieczność zamykała się w jednej chwili). Por. *Vita* 1974, s. 320.

⁴⁰ Por. m.in.: P. Montefoschi, *La maschera di Ulisse. Innesti mitologici nella poesia di Ungaretti* [w:] *Convegno* 2005, s. 261.

⁴¹ F. Musarra, *Risillabare Ungaretti*, Bulzoni Editore – Leuven University Press, Roma–Leuven 1992, s. 20.

⁴² We wstępie do kolejnego wydania *L'Allegria; Note...*, s. 527–528.

Ta stara książka to dziennik. Jedyną ambicją jej autora jest pozostawić po sobie piękną biografię, i jest on przekonany, że również najwięksi poeci stawiali sobie ten jedyny cel. Jego wiersze są zatem odbiciem formalnych katuszy, jakie cierpi, lecz pragnąłby, by dostrzeżono kiedyś, że forma jest dlań katuszą wyłącznie z tej przyczyny, iż wymaga on, by przystawała do przemian jego ducha, a także, by, jeśli poczynił postęp jako artysta, można z niej było wyczytać również większą doskonałość, którą osiągnął jako człowiek. Artysta ten dojrzał jako człowiek w sercu niezwykle zdarzeń, w które wrósł na zawsze. Choć nie negował nigdy uniwersalnych powinności poezji, zawsze żywił w sobie przekonanie, że to, co uniwersalne, (...) poprzez czynne poczucie historycznego momentu współbrzmieć powinno z jednostkowym głosem poety.

Choć tytuł *Vita d'un uomo*, w którym dobitnie pobrzmiewa zamiar stworzenia własnego *Canzoniere*, Księgi Totalnej, pojawił się dopiero w roku 1942, gdy wydawnictwo Mondadori rozpoczęło druk dzieł zebranych poety, pomyśl taki, lub przynajmniej jego zapowiedź, wyczuwalne są w twórczości Ungarettiego od samego początku jego pisarskiej kariery. Już w pierwszym zbiorze wierszy poety, który posłużył jako „zaczyn” trzech jego kolejnych książek poetyckich, zauważamy zarówno rozbudowany repertuar motywów automitologicznych, jak i typowe dla niego formalne zabiegi, takie jak skrupulatne datowanie utworów, będące rodzajem gwarancji autentyczności obecnych w nich doświadczeń, oraz „uprzykrzony nawyk” (*pessima abitudine*) przeredagowywania istniejących liryków. W dojrzałej fazie twórczości „nawyk” ten obejmuje również poziom makrotekstu, co polega na przemieszczaniu utworów w obrębie poszczególnych zbiorów. Chwyty te budują „historyczną wartość” każdej redakcji i są świadectwem „nieustannych stylistycznych poszukiwań”⁴³.

W roku 1919 we florenckiej oficynie Attilio Valecchiego, wydawcy „Lacerby”, Ungaretti opublikował zbiór *Allegria di Naufragi* (Radość rozbitków) ponownie pod redakcją Ettore Serry. Oprócz wierszy znanych z *Il Porto Sepolto* znalazły się w nim wcześniejsze utwory z czasów pobytu w Paryżu i Mediolanie, częściowo ogłoszone na łamach czasopism literackich, oraz późniejsze, powstałe już po książkowym debiucie. Poeta poddał go jeszcze dwóm redakcyjnym metamorfozom. W roku 1923 tom ukazał się jako *Il Porto Sepolto*, opatrzonego przedmową Benita Mussoliniego i rozbudowany o część zatytułowaną *Prime*, zbierającą liryki powstałe

⁴³ D. De Robertis, *Ungaretti e le varianti* [w:] *Convegno 1981*, s. 100–101. Zdaniem De Robertisa, Ungaretti użył po raz pierwszy pojęcia wariantu w czerwcu 1916 r. w korespondencji z Papinim.

w roku 1919, zapowiadające zmiany w poetyce autora i pewne światopoglądowe przewartościowania. Ta wczesna część dorobku Ungarettiego, spójna pod względem formy i przekazu, zyskała mniej więcej ostateczną postać w zbiorze *L'Allegria* (Radość) wydany w roku 1931.

O ile tytuły rozszerzonych zbiorów *Allegria di Naufragi* i *L'Allegria* nasuwają klarowną sieć skojarzeń, nawiązujących do wojennej traumy i witalistycznej radości z faktu, że się przeżyło, o tyle tytuł *Il Porto Sepolto* wymaga wyjaśnień. Zwłaszcza że w strawestowanej postaci znalazł się w tytule niniejszego studium. I – co ważniejsze – jest wykładem Ungarettiańskiej filozofii tworzenia. Poeta tłumaczy jego genezę w następujący sposób:

Si vuole sapere perché la mia prima raccolta s'intitolasse *Il Porto Sepolto*. Verso i sedici, diciassette anni, forse più tardi, ho conosciuto due giovani ingegneri francesi, i fratelli Thuile, Jean e Henri Thuile. Entrambi scrivevano. (...) Quegli amici avevano ereditato dal padre una biblioteca raccolta con precisione di curiosità e di gusto, una biblioteca romantica ch'essi avevano arricchita con opere dei poeti e degli scrittori contemporanei. Non credo esistano molte biblioteche private che dimostrino altrettanta competenza, finezza e passione. (...) Abitavano fuori d'Alessandria, in mezzo al deserto, al Mex. Mi parlavano di un porto, d'un porto sommerso, che doveva precedere l'epoca tolemaica, provando che Alessandria era un porto già prima d'Alessandro, che già prima d'Alessandro era una città. Non se ne sa nulla. Quella mia città si consuma e s'annienta d'attimo in attimo. Come faremo a sapere delle sue origini se non persiste più nulla nemmeno di quanto è successo un attimo fa? Non se ne sa nulla, non ne rimane altro segno che quel porto custodito in fondo al mare, unico documento tramandatoci d'ogni era d'Alessandria. Il titolo del mio primo libro deriva da quel porto: *Il Porto Sepolto*⁴⁴.

Pytają mnie, dlaczego pierwszy mój tomik nosił tytuł *Il Porto Sepolto*. Gdy miałem jakieś szesnaście, siedemnaście lat, może nieco więcej, poznałem dwóch młodych francuskich inżynierów, braci Thuile, Jeana i Henriego Thuile. Obaj pisywali. (...) Owi przyjaciele odziedziczyli po ojcu bibliotekę zgromadzoną wedle precyzyjnych zainteresowań i gustu, romantyczną bibliotekę, którą oni sami wzbo-
gacili o dzieła pisarzy współczesnych. Nie sądzę, by istniało wiele prywatnych bibliotek będących świadectwem podobnej znajomości rzeczy, wyrafinowania i pasji. (...) Mieszkali poza Aleksandrią, w sercu pustyni, w Mex. Opowiadali mi o porcie, o zatopionym porcie,

⁴⁴ *Note...*, s. 519–520.

który musiał pochodzić sprzed epoki Ptolemeusza, co dowodziło, że Aleksandria była portem jeszcze przed Aleksandrem, że jeszcze przed Aleksandrem była miastem. Nic na ten temat nie wiadomo. To moje miasto nieprzerwanie zużywa się i unicestwia. Jak możemy dowiedzieć się czegoś o jego początkach, skoro nic nie pozostało z tego, co istniało jeszcze przed chwilą? Nic o tych początkach nie wiadomo, nie został po nich żaden ślad poza owym portem skrytym w głębinach morza, jedynym świadectwem, którym podzieliły się z nami wszystkie epoki istnienia Aleksandrii. Tytuł mojej pierwszej książki wziął się od tego portu: *Pogrzebanego portu*.

Wspominany przez poetę Jean-Léon Thuile (1887–1970)⁴⁵ był pomocnikiem Gastona Jondeta, pioniera archeologii podwodnej, który w roku 1914 odkrył na dnie morza w pobliżu wyspy Faros zatopione ruiny starożytnego portu. Aleksandryjski „pogrzebany port” nie pozostał dla Ungarettiego jedynie archeologiczną ciekawostką. Zainspirował jedną z najważniejszych w *Vita d'un uomo* metafor poezji:

Il Porto sepolto

Mariano, il 29 giugno 1916

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi
canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto⁴⁶

Pogrzebany port

Mariano, 29 czerwca 1916

To tam zstępuje poeta
i na powrót gna do światła ze
swą pieśnią
i trwoni ją

Z tej poezji
zostaje mi
nieobecność
niewyczerpanej tajemnicy

(tłum. aut.)

Oczywisty w tej Ungarettiańskiej koncepcji literatury jest wpływ Freuda, typowy dla całej epoki, ale też platoński z ducha mistycyzm. Poeta w akcie twórczym zstępuje w głąb siebie, w otchłanie nieświadomości, w niezbadane rejony, gdzie bije prawdziwe źródło sztuki, ku tajemnicy istnienia. Jednak wydobyta na świat, zapisana w słowach poezja jest zaledwie odpryskiem, dalekim echem tej tajemnicy, która jej dała początek⁴⁷. Rodzi się z boskiej esencji, lecz, krzepnąc w materii

⁴⁵ O znajomości Ungarettiego z braćmi Thuile i jej wymiarze literackim pisze szeroko François Livi (*idem*, *Tra Alessandria d'Egitto e Parigi: Ungaretti e fratelli Thuile. Nuove prospettive* [w:] *Convegno* 2005, s. 195–246).

⁴⁶ *Vita* 1969, s. 23.

⁴⁷ A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 12.

języka, nieuchronnie oddala się od Absolutu. Jest owocem nieopisanego twórczego trudu, stawiającego sobie za cel uchwycenie istoty świata. Słowo poety skazane jest więc na dramat niewyraźności, ale pozostaje drogą do prawdy i narzędziem poznania. Stąd wynika jego ogromna wartość i wyczuwalny metafizyczny ładunek.

Jak zatem podsumować pierwszy etap twórczości poety, który w *L'Allegria* układa się w spójny filozoficzny i artystyczny program? Bohater *L'Allegria* to, jeśli użyć sformułowań z osobistej mitologii Ungarettiego, nomada i żołnierz, człowiek udręczony (*uomo di pena*) i rozbitek. Innymi słowy, człowiek bez poczucia zakorzenienia w sensie czasowym i geograficznym, który skazany jest na ciągle doświadczanie granicznych sfer egzystencji. Zaliczyć do nich można i życie w pobliżu pustyni, gdzie każdy ludzki wysiłek zdaje się rozpraszać w „oślepiającej spiekocie, pełnej miraży”⁴⁸, i udział w wojnie, związany z nieprzerwanym obcowaniem ze śmiercią, i ekstatyczną radość z tego, że się tę wojnę przetrwało, choć podszyta jest ona uczuciem straszliwej duchowej pustki, i wreszcie udrękę tworzenia. Ów stan duszy zranionej, pokiereszowanej znajduje swe artystyczne ujęcie w lakonicznej wypowiedzi, krótkich, „połamanych” wersach, w charakterystycznym użyciu przerywników, elipsy czy epatowaniu pustą przestrzenią. Przekłada się więc na oryginalny poetycki język, którego rewolucyjność w zakresie metrum czy wyzyskiwania składni oraz niezwykle możliwości ekspresji nie mogły zostać niezauważone przez współczesnych krytyków i pisarzy, takich jak Soffici, Savinio czy De Robertis⁴⁹.

Pod koniec I wojny światowej Ungaretti powrócił do Paryża. W roku 1919 został paryskim korespondentem kierowanego przez Mussoliniego „Popolo d'Italia” i objął posadę w biurze prasowym włoskiej ambasady w Paryżu. Tak skarżył się w liście do Sofficio:

Vivo solo; leggo molti giornali – ahimè! E ne esco nauseato per ogni altra lettura; sai che sono qui 60 giornali da leggere quotidianamente, da riintrugliare – non parliamone più⁵⁰.

Mieszkam sam; czytam mnóstwo gazet – och! od tego dostaję mdłości na widok każdej innej lektury; wiesz, że codziennie mamy tu (...) 60 dzienników do przejrzenia, do rozpracowania – ale dość o tym.

⁴⁸ Ungaretti *commenta Ungaretti...*, s. 816.

⁴⁹ M. Allegri, *op.cit.*, s. 438.

⁵⁰ G. Ungaretti, *Lettere a Soffici 1917–1930*, red. P. Montefoschi e L. Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981, s. 94.

W roku 1920 Ungaretti poślubił Jeanne Dupoix. Rok później przeprowadził się z żoną do Rzymu, gdzie został współpracownikiem redakcji cotygodniowego biuletynu Ministerstwa Spraw Zagranicznych i gdzie na świat przyszły jego dzieci: Ninon (1925) i Antonietto (1930). Młodej rodzinie doskwierał jednak wyraźnie brak stabilności finansowej i lokalowej. Jako kombatant Wielkiej Wojny, Ungaretti dał się oczarować „oryginalności faszyzmu”⁵¹. W faszystowskich sympatiach poety, do których przyjdzie nam jeszcze powrócić, pobrzmiewa autentyczne rozczarowanie powojenną sytuacją polityczną i tęsknota za nowym porządkiem, na razie na płaszczyźnie społecznej. Już roku 1918 tak pisał w liście do Papiniego:

Ci vuole la costituente. Seguo con attenzione il movimento di Mussolini, ed è, credimi, la buona via. Bisogna voltarsi di là. Ordine ordine ordine, armonia armonia armonia, e per ora non vedo che confusione confusione confusione⁵².

Potrzebujemy własnej reprezentacji. Śledzę z uwagą ruch Mussoliniego, i, wierz mi, to dobra droga. W tym kierunku należy podążać. Ład, ład, ład, harmonia, harmonia, harmonia, bo na razie nie widzę nic prócz zamętu, zamętu, zamętu.

W roku 1928 nastąpił zwrot Ungarettiego ku katolicyzmowi, obarczony ważkimi twórczymi konsekwencjami. Powrót poety na łono Kościoła poprzedził poważny kryzys natury religijnej i filozoficznej („tyle oznak niepokoju, tyle znaków zapytania”⁵³), wynikający zarówno z doświadczenia wojny, jak i poczucia upływu lat i własnej metrykalnej dojrzałości. W procesie odzyskiwania wiary niebagatelną rolę odegrały bodźce intelektualno-artystyczne: lektura Pascala i zetknięcie z rzymską sztuką barokową⁵⁴.

Praca Ungarettiego w ministerstwie zakończyła się w roku 1930. W kolejnych latach poeta utrzymywał się głównie z artykułów w turyńskiej „Gazzetta del Popolo”, współpracował z czasopismami literackimi we Włoszech i Francji, występował z odczytami, odbył podróże do

⁵¹ Tak brzmi tytuł artykułu opublikowanego przez poetę w numerze „Mattino” z dnia 20–21 lutego 1927 r.; przedruk [w:] *Vita* 1974, s. 149–153. Stosunek Ungarettiego do władzy faszystowskiej został poddany wyczerpującej analizie przez Franceskę Petrocchi. Por. *op.cit.*, s. 165–209.

⁵² Cyt. za: A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 74.

⁵³ L. Piccioni, *op.cit.*, s. 108–109.

⁵⁴ G. Ungaretti, *Note...*, s. 534–535; por. C. Ossola, *L'esperienza religiosa di Ungaretti. Dall'„Allegria” al „Sentimento del Tempo”*, „Rivista di Storia e Letteratura Religiosa”, VIII, 1972, 2, s. 262.

Egiptu, Holandii, Hiszpanii, Czechosłowacji, Szwajcarii. W roku 1933 równocześnie we Florencji i Rzymie ukazała się pierwsza redakcja zbioru *Sentimento del Tempo* (Poczucie czasu), który objął ostatecznie liryki powstałe w latach 1919–1935. W *Sentimento* odbija się wyraźnie stan wewnętrznego niepokoju artysty z początku lat dwudziestych, jego katolickie przebudzenie, a także poczucie stabilizacji i stopniowego wrastania w Rzym, który jest w tomie silnie obecny i jako symboliczna przestrzeń, artystyczna oraz religijna kolebka cywilizacji Zachodu, i jako osobisty azyl, miasto, w którym Ungarettiemu udało się w końcu zapuścić korzenie⁵⁵.

Od roku 1919 Ungaretti starał się zresztą w swej poezji podążać ku sztuce „nowego klasycyzmu”, pod wieloma względami wpisującej się w ogólnoeuropejski trend odnowy sztuki w duchu klasycznym, który zaznaczył się bezpośrednio po zakończeniu wojny⁵⁶. Lansowany przez ówczesnych intelektualistów postulat powrotu do ładu (*rappel à l'ordre*) w życiu Ungarettiego zbiegł się z odzyskaniem poczucia upływu czasu i własnej czasowości po traumatycznych przeżyciach z okresu wojny, kiedy to „z bliska doświadczył horroru wieczności”. Wraz z *Sentimento del Tempo* poeta podjął wysiłek wsłuchania się w tradycję i zmierzenia się z nią. Próbuje się w nią wpisać na poziomie formalnym, zastępując „pocięte” wersy znane z *L'Allegria* kanonicznymi metrami włoskiej poezji: siedmiozłogłosem i jedenastozłogłosem. Odwołuje się do tradycji również na poziomie metaforyki i świata przedstawionego: zagęszcza i komplikuje treść, nasycza ją intertekstualnymi i filozoficznymi aluzjami, by odpowiadała „kulturowej wzniosłości religijności i mitów” (*sublime culturale della religiosità e dei miti*)⁵⁷.

Na czas redakcji *Sentimento* przypada też wykrystalizowanie się w filozofii poety pojęciowej osi „niewinność – pamięć” (*innocenza – memoria*), w której dzisiejsi badacze twórczości Ungarettiego widzą najważniejszy interpretacyjny klucz do jego dzieła. O tym, jak wielkie znaczenie przypisywał jej sam artysta, świadczy choćby to, że jedyna antologia tekstów krytycznych i estetycznych Ungarettiego, która ukazała się za jego życia w języku francuskim i nad której przygotowaniem sam czuwał, nosi taki właśnie tytuł: *Innocence et Mémoire*⁵⁸. Swoje przemyślenia w tej kwestii poeta zawarł w trzech tak samo zatytułowanych artykułach, powstałych w ciągu 1926 roku. Ungaretti zwraca w nich uwagę na fakt, jaki zaistniał w epoce pierwszych humanistów („po Petrarce”), a mianowicie zerwanie łączności między sztuką i rzeczywistością nadprzy-

⁵⁵ F. Musarra, *op.cit.*, s. 109.

⁵⁶ D. Baroncini, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Il Mulino, Bologna 1999, s. 35 i nn.

⁵⁷ G. Raboni, *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981, s. 76.

⁵⁸ G. Ungaretti, *Innocence et Mémoire*, tłum. P. Jaccotet, Gallimard, Paris 1969.

rodzoną. Ponieważ wraz z utratą swej funkcji sakralnej poezja utraciła zdolność do wyrażania boskości, ta oddaliła się od człowieka, stając się dlań niepoznawalna. Ludzkość nie miała więc innego wyboru, jak zejść w głąb siebie, zatrzęsnać się w dziedzinie pamięci.

Pamięć, którą Ungaretti rozumie jako nawarstwianie się tradycji (utożsamionej z takimi pojęciami, jak umiar, uczoność, technika i retoryka, ład, harmonia⁵⁹), stopniowo wyparła z życia twórczej praktyki ludzkości pierwotną, „przedadamową” niewinność, którą poeta pojmuje za Giacomo Leopardim jako zdolność do popełniania grzechu bez odczuwania wyrzutów sumienia⁶⁰. Ungaretti przywołuje tu więc wielki literacki mit i jedną z dramatycznych tęsknot romantyzmu, który śladów utraconej niewinności szukał w niewinności „cywilizacyjnej” dzieci i „dzikich”. W rozważaniach autora *Vita d'un uomo* pojęcie niewinności odnosi się przede wszystkim do domeny artystycznej kreacji. W swej interpretacji niewinności bliski jest on Nietzscheańskiemu pojmowaniu żywiołu dionizyjskiego: niewinność to senne marzenie, szal, brak umiaru, poetyckie uniesienie, pasja, chaos, anarchia⁶¹. Te przeciwstawne tendencje – z jednej strony potrzeba ładu, z drugiej – niespokojny duch poezji, przeplatające się w filozofii Ungarettiego, pogodzić można w oksymoronie „niewinnej pamięci” (*memoria innocente*), który „poprzez te przeciwieństwa odkrywa pierwotny związek anarchii i harmonii”⁶². Ów program sztuki nierezygnującej z pamięci, lecz jednocześnie „niewinnej” jest w przekonaniu poety perspektywą i priorytetem dla współczesnej poezji, która w czasie wojny nie tylko doświadczyła „horroru wieczności”, ale zyskała też bezpośrednie przeżycie niewinności:

Credo che l'arte di domani sarà felice. A poco a poco il dramma si scioglierà. Saranno andati in fumo anche i tentativi di affidare la parte del burattino alla memoria, e all'innocenza quella dell'oracolo. E della paurosa, e materna, innocenza, tornata nella memoria al suo posto oscuro, le lusinghe saranno vane⁶³.

Wierzę, że sztuka jutra będzie radosna. Że stopniowo rozplyną się jej dramaty. Że w nicość obrócą się też próby przypisania pamięci roli marionetki, a niewinności roli wyroczni. I że próżne okażą się pokusy niewinności, siejącej lęk, odziedziczonej po przodkach, która powróci w dziedzinę pamięci, na swe mroczne miejsce.

⁵⁹ D. Baroncini, *op.cit.*, s. 254.

⁶⁰ L. Piccioni, „Il peccato che importa – se alla purezza non conduce più” [w:] *Convegno 1981*, s. 316.

⁶¹ D. Baroncini, *loc.cit.*

⁶² D. Baroncini, *op.cit.*, s. 254–255.

⁶³ G. Ungaretti, *Innocenza e memoria* [w:] *Vita 1974*, s. 131.

W roku 1936, w trakcie pobytu w Ameryce Południowej z okazji kongresu Pen Clubu, Ungaretti otrzymał od władz uniwersytetu w São Paulo propozycję objęcia tamtejszej katedry italianistyki. Po namyśle przeniósł się z rodziną do Brazylii, gdzie miał pozostać przez sześć najbliższych lat. Okres brazylijski naznaczyły osobiste tragedie: niebawem po przyjeździe poeta otrzymał wiadomość o śmierci brata. W roku 1939 w następstwie niewłaściwie przeprowadzonej kuracji zapalenia wyrostka zmarł jego syn.

Lata w kraju, gdzie pory roku przychodzą „na opak”, okazały się jałowe pod względem poetyckim. Ungaretti tak je wspominał:

(...) tante volte, in Brasile, ho provato, ma senza riuscire a scrivere un solo verso. Non so perché. Ho lavorato tanto, anche felicemente, gli scritti critici di quel periodo (ne ho pubblicato una parte, il saggio su Dante, quello su Petrarca) mi sono venuti bene, ma di poesie non se ne parlava⁶⁴.

(...) wiele razy w Brazylii zabierałem się do pisania, lecz nie udało mi się stworzyć nawet jednej linijki. Nie wiem dlaczego. Dużo pracowałem, również z powodzeniem, pisma krytyczne z tego okresu (część wydałem, esej o Dancie, esej o Petrarce) wyszły dobrze, ale o poezji nie było mowy.

Zarzucił więc rozpoczętą przed opuszczeniem Włoch pracę nad załączkami kolejnych tomów poetyckich. Czas poświęcał głównie pogłębianym studiom nad dawną literaturą włoską, prowadząc zajęcia uniwersyteckie, a także spotkaniom z intelektualną elitą Brazylii. Z nich zrodził się pomysł tłumaczenia brazylijskiej poezji, dawnej i współczesnej, elitarnej i ludowej (od poezji przyjaciół: Oswalda de Andrade i Harolda de Campos, po indiańskie legendy).

W roku 1942 Brazylia przystąpiła do wojny po stronie aliantów. Włochom przebywającym w kraju dano możliwość wyboru między internowaniem a przymusowym powrotem do ojczyzny. Ungaretti zdecydował się na wyjazd. Po powrocie do Włoch został mianowany członkiem literackiej Accademia d'Italia⁶⁵ i otrzymał profesurę rzymskiego uniwersytetu La Sapienza. Latem 1942 roku wydawnictwo Mondadori rozpoczęło druk jego pism zebranych pod tytułem *Vita d'un uomo*.

Po zakończeniu wojny Ungarettiemu udało się przejść postfaszystowską lustrację i utrzymać posadę na uniwersytecie, mimo chwilowego zawieszenia prawa do nauczania, które ostatecznie mu przywrócono

⁶⁴ Cyt. za: A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 106.

⁶⁵ Por. F. Petrocchi, *op.cit.*, s. 202–209.

w 1946 roku⁶⁶. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte to dla niego czas intensywnej pracy redakcyjnej. Ukazały się wówczas kolejne zbiory wierszy: *Il Dolore* (Ból, 1947), *La Terra Promessa* (Ziemia Obiecana, 1950) i *Un Grido e Paesaggi* (Krzyk i krajobrazy, 1952, w edycji z ilustracjami Giorgia Morandiego), a także antologie tłumaczeń: *XXII sonetti di Shakespeare* (XXII sonety Szekspira, 1944), *Da Góngora a Mallarmé* (Od Góngory do Mallarmégo, 1948), *Fedra* Jeana Racine'a (1950), a także wybór utworów prozą *Il Povero nella Città* (Biedak w mieście).

Książki poetyckie Ungarettiego, wydane w pierwszych latach po wojnie, w jego „dzienniku” stanowią odrębny, wewnętrznie spójny rozdział. Łączy je czas powstania – wszystkie utwory stanowiące konstrukcyjne i filozoficzne jądro poszczególnych zbiorów pochodzą z lat trzydziestych, głównie sprzed wyjazdu (w przypadku *Il Dolore* są to wiersze *Tutto ho perduto* i *Se tu mio fratello* z roku 1937; punktem wyjścia do tomu *La Terra Promessa* jest *Canzone* napisana w roku 1932, natomiast na lata 1939–1940 datuje się wiersz *Gridasti: Soffoco*, wokół którego poeta zbudował zbiór *Un Grido e Paesaggi*). Powiązane są również tematycznie. Wyrastają ze strasznego cierpienia, które dotyka Ungarettiego jako człowieka po śmierci drogich mu osób, ale też cierpienia obywatela, mieszkańca Rzymu w obliczu wojennych traum i zniszczeń. Są przeniknięte egzystencjalną udręką, którą wywołało powtórzenie się horroru wojny, i coraz silniejszą tęsknotą za Ziemią Obecaną, za rajska niewinnością⁶⁷.

Spośród powojennych tomów poeta zdecydowanie wyróżniał bardzo osobisty *Il Dolore*: „è il libro che più amo, il libro che ho scritto negli anni orribili, stretto alla gola” (to książka, którą kocham najbardziej, książka, którą pisałem w strasliwych czasach, z zaciśniętym gardłem⁶⁸). Jednak to w *La Terra Promessa* najpełniej wyraziła się istota późnej poetyki Ungarettiego, już nawet nie klasycyzującej, a wręcz historyzującej, wyróżniającej się najwyższą formalną maestrią. Forma poematu krystalizowała się wyjątkowo długo – sam poeta na poły żartobliwie, na poły melancholijnie pisał o książce: „Doveva essere la poesia dell'autunno, è invece la poesia dell'inverno” (To miała być poezja jesieni, wyszła poezja zimy)⁶⁹. Poemat, będący liryczną opowieścią o starości, osnutą wokół losów bohaterów *Eneidy* Wergiliusza, aż gęsty jest od intertekstualnych nawiązań (Racine, Leopardi, D'Annunzio) i retorycznych gier. Poszczególne wiersze wyznaczają jakby kolejne akty dawnego dramatu lub opery (równolegle z pracą nad *Terra Promessa* Ungaretti tłumaczył

⁶⁶ M. Allegri, *op.cit.*, s. 440.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 443.

⁶⁸ G. Ungaretti, *Note...*, s. 543.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 551.

Fedre Racine'a). Symbolicznym przypięczeniem poetyckiego mistrzostwa autora *Vita d'un uomo* jest *Recitativo di Palinuro* (Recytatyw Palinurusa) – utwór pisany arcytrudną sekstyną liryczną, wywodzącą się z tradycji prowansalskiej, od Arnaut Daniela. Jednak tym, co najbardziej uderza w późnych wierszach poety, jest zbieżność rzeczywistych losów Ungarettiego z losami przywoływanych przezeń antycznych bohaterów. Tak oto w zdumiewający sposób życie splotło się z mitem.

W późnym wieku Ungaretti doczekał się uznania i niezachwianej pozycji klasyka we Włoszech i na świecie. Korzystał zachłannie z międzynarodowego sukcesu, z nieskrywaną dumą przyjmując związane z nim wyróżnienia oraz hołdy środowiska literackiego i władz państwowych. W roku 1958 z okazji siedemdziesiątych urodzin opiniotwórcze pismo „Letteratura” poświęciło mu cały numer. Dziesięć lat później uczyniły to kolejne renomowane magazyny literackie w Italii, Francji i Wielkiej Brytanii. Otrzymywał rozliczne nagrody poetyckie, począwszy od Grand Prix Międzynarodowego Biennale Poezji w belgijskim Knokke-Le-Zoute w roku 1956, a skończywszy na prestiżowej nagrodzie Books Abroad, przyznawanej przez uniwersytet w Oklahomie, którą zdążył jeszcze odebrać osobiście na kilka miesięcy przed śmiercią (to ostatnie wyróżnienie odnotowała nawet polska prasa⁷⁰). Przyjmował też dowody uznania ze strony świata akademickiego: kolejne doktoraty *honoris causa* włoskich i zagranicznych uczelni oraz zaproszenia do członkostwa w krajowych akademiach. W roku 1962 wybrano go na przewodniczącego Europejskiej Wspólnoty Pisarzy (COMES). Prowadził wykłady i brał udział w konferencjach w najważniejszych ośrodkach akademickich po obu stronach Atlantyku, m.in. na Uniwersytecie Harvarda czy Columbia University w Nowym Jorku.

W ostatnich latach życia mało publikował i jeszcze mniej pisał. W roku 1960 ukazał się tom *Il Taccuino del Vecchio* (Notes starca), niewielki objętościowo zbiór liryków powstałych po 1952 roku, do którego poeta dołączył życzenia i pochlebne opinie na temat swej twórczości, wyrażone przez przyjaciół i znanych pisarzy, nadesłane bądź opublikowane z okazji jego jubileuszu. Rok później wydał *Il Deserto e dopo* (Pustynia i to, co dalej), tom zawierający m.in. wspomnienia z podróży publikowane na łamach turyńskiej „Gazzetta del Popolo” i wybór przekładów poetów brazylijskich. Ostatni zbiór poety, *Dialogo* (Rozmowa), ukazał się w roku 1969, w nieformalnym obiegu, w numerowanej edycji 59 egzemplarzy. To z kolei zapis lirycznej konwersacji między starym Ungarettim a młodą poetką z Brazylii, Bruną Bianco.

Nad swym poetyckim dziennikiem Ungaretti pracował niemal do symbolicznego ostatniego tchu. Wciąż preredagowywał *Vita d'un uomo*

⁷⁰ „Tygodnik Powszechny”, 9/1970.

i przygotowywał odautorskie komentarze do swych utworów, w tym przypisy (*Note*) włączone do ostatecznego wydania wierszy zebranych, które w roku 1969 ukazało się nakładem wydawnictwa Mondadori⁷¹.

Portrety sędziwego Ungarettiego, utrwalone na telewizyjnych taśmach i setkach fotografii, przekazują obraz przepełnionego żywotną energią staruszka, który za wszelką cenę pragnie umknąć roli starego poety, kostycznego wieszczka. Prowokacyjnie epatował swą osiemdziesięcioletnią młodzieńczością: przyjaźnił się z dużo młodszymi artystami, takimi jak Andrea Zanzotto (ur. 1921) czy Philippe Jaccottet (ur. 1925), flirtował z dwudziestoletnimi studentkami i popalał marihuanę w amerykańskich kampusach („Non mi ha fatto niente, proprio assolutamente, e non capisco perché la fumino” – Nic nie poczułem, nic zupełnie, nie rozumiem, po co to palę⁷²). W ostatnim wywiadzie, udzielonym francuskiemu „Magazine littéraire”, wyznawał:

Quando la morte verrà, io sarò là per accoglierla dolcemente. Essa arriverà... essa sarà... sapete, quando la morte... quando la morte è... essa è terribile... quando colpisce una persona giovane... quando colpisce un vecchio... essa ha le mani molto dolci⁷³.

Gdy śmierć nadejdzie, ja będę już czekał, by ją łagodnie przyjąć. Ona przyjdzie... ona będzie... wiedzą Państwo, kiedy śmierć... kiedy śmierć jest... ona jest straszliwa... kiedy zabiera osobę młodą... kiedy zabiera starca... ma rozkosznie miękkie dłonie.

Ostatni wiersz, *L'impietrito e il velluto* (W kamień zamieniony i aksamit), Ungaretti napisał w noc sylwestrową 1970 roku. Wkrótce po swych osiemdziesiątych drugich urodzinach udał się w podróż do Stanów Zjednoczonych. W Nowym Jorku zapadł na poważne zapalenie płuc i trafił do szpitala. Po powrocie do Włoch na okres rekonwalescencji przeniósł się do Salsomaggiore. Zmarł w Mediolanie, gdzie zatrzymał się na badania kontrolne, w nocy z 1 na 2 czerwca 1970 roku. Pochowany został obok żony, zmarłej dwanaście lat wcześniej, na rzymskim cmentarzu Verano.

Paradoksalnie wraz ze śmiercią Ungarettiego nie zatrzymała się historia *Vita d'un uomo*, dzieła totalnego, w którym rzeczywista egzystencja człowieka spłotła się ze świadomą autokreacją artysty, by spełnić poetycki sen o pięknej biografii. Niezbędnym dopełnieniem jego lirycznej spuścizny jest tom esejów i tekstów krytycznych wydany

⁷¹ *Vita* 1969, s. 495–584.

⁷² L. Piccioni, *Ungaretti e il fascismo* [w:] *Convegno* 1995, s. 168.

⁷³ Cyt. za: A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 136.

przez oficynę Mondadori w 1974 roku⁷⁴ oraz zbiór wykładów i relacji z podróży⁷⁵. Domknęły one ostatecznie literacki dorobek Ungarettiego, który jeszcze za życia poety ukazywał się wraz z wykazem historycznych wariantów poszczególnych tekstów, wspomnieniami i źródłami biograficznymi, anegdotami czy pochlebnymi recenzjami z epoki. To wszystko na pierwszy rzut oka nie pozostawia zbyt wiele miejsca dla dociekań i interpretacji krytyków oraz badaczy. Choć w kolejnych rozdziałach przyjdzie nam udowodnić, że to tylko pozorne wrażenie, niepodważalne jest jedno: dzieło Ungarettiego to niezmiennie wspaniałe, choć dramatyczne świadectwo egzystencji pewnego człowieka. „Who touches this book touches a man”.

⁷⁴ *Vita* 1974.

⁷⁵ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, red. P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000.

Rozdział 2

Polski żywot pewnej poezji

Jeśli wpisujemy nazwisko Ungarettiego w internetową wyszukiwarke Google, ograniczając przy tym wynik do stron w języku polskim, oprócz adresów internetowych encyklopedii czy bibliografii, dominujących wśród rezultatów, znajdziemy dwa wskazania, które z początku mogą się wydawać nieistotne albo co najmniej dziwne. Pierwsze to wpis w archiwum czata: „Poznam inteligentną dziewczynę do inteligentnych rozmów – space.pl. Giuseppe Ungaretti, Paul Elouard [sic!], Francisko Bizetti [sic!]...”¹; drugie – fragment wiersza Ungarettiego *Mio fiume anche tu* (z tomu *Dolore*), którego użyto w medytacji nad czytaniem z Ewangelii św. Marka (12, 35–37), zamieszczonej na stronie katolickiej rozgłośni radiowej Radio eM¹. W rzeczywistości wiele mówią one o charakterystycznych aspektach odbioru twórczości i samej osoby Ungarettiego w Polsce. A nawet więcej: świetnie ilustrują dwie drogi jego specyficznej, ukierunkowanej recepcji w naszym kraju po II wojnie światowej, które wyraźnie rysują się na tle typowo popularyzatorskich, edukacyjnych działań wydawców czy tłumaczy. Z jednej strony Ungaretti odbierany jest jako poeta dla koneserów, a jego poezja – rodzaj literackiego wtajemniczenia dostępnego jedynie czytelnikom o najbardziej wyrafinowanym literackim guście, ważne, choć znane nielicznym, ogniwo w tradycji wielkiej poezji europejskiej. Z drugiej – jako głęboko wierzący, lecz niekryjący się z filozoficznymi wątpliwościami katolik, doskonały wzór chrześcijańskiego intelektualisty i, jak się okazuje, autor eleganckich *bon mots* do zacytowania w kazaniu.

Powyższa obserwacja ma oczywiście charakter anegdotyczny, choć nie tylko. Internet odnalazł bowiem dla studiów nad recepcją tzw. zwykłego czytelnika, dając wgląd w mechanizmy popularnej recepcji poszczególnych zjawisk literackich i autorów oraz szeroki dostęp do relacji lekturowych niespecjalistów. Spełniło się w ten sposób marzenie pierwszego pokolenia badaczy spod znaku estetyki recepcji, którzy

¹ <http://www.radioem.pl/?page=ewangelia&id=605>. Autorem medytacji jest o. Piotr Brząkałik (ostatnia odsłona 18.12.2006).

w pracach z lat siedemdziesiątych – czasu najintensywniejszego teoretycznego namysłu nad metodą – często ubolewali, że studia nad odbiorem ograniczają się z konieczności do utrwalonych świadectw lektury, czyli dzieł literackich i artystycznych oraz recenzji, powstałych zazwyczaj w środowisku akademickim lub dziennikarskim². Brak w nich natomiast głosu tzw. szeregowego odbiorcy. Rozwój internetu tę sytuację odmienił. Pozwolił też uwolnić się od zarzutu elitarności i częstkowości przeprowadzonych studiów. Wpis anonimowego internauty poszukującego czytanej sympatii oraz rozważanie księdza, który cytuje poezję Ungarettiego, by wzmocnić efekt katechetyczny, są zatem cennym świadectwem. Sygnalizują istnienie popularnego odbioru poety, o niewielkim wprawdzie zasięgu, lecz wyraźnie postępującego według schematów dostrzegalnych w oficjalnej kulturze literackiej i akademickiej.

W niniejszym rozdziale dokonano szczegółowego zestawienia przekładów i wystąpień krytycznych dotyczących liryki Giuseppe Ungarettiego, składających się na tenże literacki i akademicki odbiór. Ma ono na celu wyłonienie najważniejszych w perspektywie historycznej momentów jej polskiej recepcji oraz charakterystycznych cech i okoliczności tegoż procesu.

Jak wiadomo, problematykę recepcji dzieła literackiego i postulat systematycznych studiów nad historią oddziaływania w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku wprowadzili do literaturoznawstwa niemieccy uczeni, związani głównie z uniwersytetem w Konstancji, na czele z Hansem Robertem Jaussem i Wolfgangiem Iserem. Dostrzegli oni wagę doświadczenia odbiorcy dla procesu historycznoliterackiego, za fenomenologią pojmując tekst jako byt ożywający w procesie lektury, w którym uzyskuje konkretne znaczenie.

Historia literatury jest procesem estetycznej recepcji i produkcji, który polega na aktualizowaniu tekstów literackich w odbiorze czytelnika, w refleksji krytyka i znowu w twórczości pisarza

– pisze Jauss³. Sposób owej aktualizacji jest z kolei uzależniony od tzw. horyzontu oczekiwań, czyli sumy przeświadczeń czytelnika (określonej przez „uprzednie rozumienie gatunku, (...) formę i tematykę uprzednio znanych dzieł oraz przez opozycję języka poetyckiego i praktycznego”⁴), zależnych od historycznego momentu.

² O. Ehrismann, *Tezy o pisaniu historii recepcji*, „Pamiętnik Literacki”, LXXI, 1980, z. 1, s. 309; G. Wunberg, *Model analizy recepcji tekstów krytycznych* [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza...*, s. 257.

³ H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze* [w:] *idem, Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999, s. 144.

⁴ *Ibidem*, s. 145.

Problem odbioru dzieła poza kulturą macierzystą, z jakim mamy do czynienia w tym wypadku, wykracza jednakże poza obszar zagadnień nakreślony przez estetykę recepcji. Wiąże się ze zjawiskiem transferu międzykulturowego, którego podstawowym i najważniejszym nośnikiem jest przekład, a także jego rozlicznymi uwarunkowaniami. W studiach nad przekładem problem odbioru i odbiorcy jest jednym z centralnych zagadnień – zwłaszcza dla badaczy posługujących się metodologią hermeneutyczną, traktujących przekład jako szczególny rodzaj lektury, silnie osadzonej w historycznym i jednostkowym horyzoncie. Z myśli Jaussa korzystają zresztą dwaj najwybitniejsi przedstawiciele tej orientacji, George Steiner i Antoine Berman⁵. I Steiner, i Berman postulują w swych pracach rekonstrukcję historycznego horyzontu tłumacza i odbiorcy, uważając ją za niezbędny etap krytyki przekładu. Obaj domagają się też badań nad recepcją dzieła literackiego w kulturze docelowej – ustalenia okoliczności i formy, w jakich dany tekst przeszczepiony zostaje na grunt literatury przyjmującej, a także stopnia przyswojenia w niej przekładu. Berman posługuje się w tym miejscu pojęciem translacji, którym obejmuje wszystkie, również nieprzekładowe, formy obecności danego dzieła w obcej kulturze literackiej: streszczenia, imitacje, parodie, także wypowiedzi krytyki⁶.

Jeszcze szerzej na problem recepcji tekstu literackiego oraz jej społecznego, kulturowego, instytucjonalnego i artystycznego kontekstu spogląda inny znany komparatysta oraz teoretyk przekładu, André Lefevere. Jest on twórcą terminu *rewriting*, którego używa do opisu „wszelkich świadectw, składających się na budowanie «wizerunku» pisarza lub/i dzieła literackiego”⁷, zarówno w obrębie kultury macierzystej, jak i poza nią. Lefevere zauważa bowiem, że *gros* produkcji literackiej trafia do odbiorców w postaci zapośredniczonej, „napisanej na nowo”, a zarazem świadomie lub podświadomie zmodyfikowanej przez recenzentów, tłumaczy, krytyków, uczonych, wydawców itd. Szczególnego znaczenia zjawisko *rewriting* nabiera na styku kultur. Przekład literacki jest dla Lefevere’a jego postacią najbardziej oczywistą i efektywną, jako że kształtuje wizerunek autora oraz jego dorobku w obcej rzeczywistości kulturowej i literackiej⁸. Wizerunek ten zawsze ulega mniejszej lub

⁵ J. Brzozowski, *Czy istnieje w Polsce szkoła hermeneutyczna w przekładzie?* [w:] *Między oryginałem a przekładem IX. Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce*, red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 31.

⁶ *Ibidem*, s. 28.

⁷ Cyt. za: M. Shuttleworth, M. Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester 1997, s. 147.

⁸ A. Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York 1992. Korzystam z wyd. włoskiego pt.: *Traduzione e riscrittura. La*

większej modyfikacji w stosunku do kultury oryginału, czyli w terminologii Lefevere'a – „manipulacji”.

Tłumacze (...) są zmuszeni do bycia zdrajcami, choćby nieświadomymi; często nie mają innego wyboru, zwłaszcza że tkwią wewnątrz rodzimej lub wybranej przez siebie kultury i próbują wpływać na jej ewolucję⁹

– pisze. Źródeł manipulacji szukać należy zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz systemu literackiego. Z jednej strony realny wpływ na przekład i inne formy *rewriting* wywiera ideologia ich twórców (realizująca się poprzez sposób, w jaki odnoszą oni do własnej kultury „obiekty, pojęcia, obyczajowość funkcjonujące w świecie autora oryginału”¹⁰) oraz dominująca w kulturze przyjmującej poetyka (ogół obecnych w niej gatunków literackich, środków wyrazu, motywów, symboli, prototypowych sytuacji i bohaterów literackich oraz sposób rozumienia społecznej roli literatury¹¹); z drugiej – osoby lub instytucje tworzące tzw. patronat, decydujące o kształcie polityki kulturalnej (mecenasi, sponsorzy, organizacje religijne i polityczne, cenzura, akademie i czasopisma literackie, media, system szkolnictwa itp.)¹².

Jak można wywnioskować z przywołanych powyżej teoretycznych spostrzeżeń, proces recepcji dzieła literackiego jest wypadkową wielu czynników: literackich i pozaliterackich, osobistych i instytucjonalnych. Jego analiza stwarza zaś okazję do fascynującego przeglądu różnych odczytań tekstu, na których zmieniający się kontekst historyczny, intelektualny, społeczny itd. odciska niezaprzeczalne piętno. W wypadku odbioru poza kulturą rodzimą analiza ta staje się jeszcze ciekawsza, gdyż daje możliwość przyjrzenia się, w jaki sposób tłumacze i krytycy zmierzili się z obcością dzieła; jakich kodów z repertuaru własnej tradycji literackiej użyli, pisząc je „na nowo”. Na przykładzie recepcji *Vita d'un uomo* w Polsce bardzo wyraźnie widać złożoność i różnorodność uwarunkowań procesu odbioru. Polski żywot poezji Ungarettiego w oczywisty sposób uwikłany jest bowiem w polityczne zawirowania XX wieku, ewolucję języka nowoczesnej poezji, zmiany krytycznych paradygmatów i literackich mód oraz w wiele osobistych historii tłumaczy, krytyków, badaczy.

manipolazione della fama letteraria, red. M. Ulrych, UTET Libreria, Torino 1998, s. 10.

⁹ *Ibidem*, s. 15.

¹⁰ *Ibidem*, s. 41.

¹¹ *Ibidem*, s. 27.

¹² *Ibidem*, s. 16 i nn.

2.1. Lata trzydzieste – początki

Pierwsze ślady recepcji dzieła Giuseppe Ungarettiego w Polsce pochodzą z lat trzydziestych. Zbiegły się w czasie z pierwszymi poważnymi dowodami uznania, które poeta zaczął otrzymywać od szerokiego grona krytyków i publiczności, także poza granicami Włoch, po ukazaniu się ostatecznej redakcji *L'Allegria* oraz pierwszego wydania *Sentimento del Tempo*. Początki obecności Ungarettiego w polskim życiu literackim są z perspektywy czasu wielce znamienne. Ich poznanie jest wręcz niezbędne do zrozumienia większości mechanizmów stanowiących o kształcie recepcji poety w Polsce powojennej. Przed rokiem 1939 wyklarowały się też środowiskowe i osobiste więzi, które w dużej mierze decydowały o procesie „naturalizacji” *Vita d'un uomo* w naszym kraju przez kilka dziesięcioleci po wojnie.

Wymowny charakter mają również nieobecności Ungarettiego w pewnych kontekstach przed rokiem 1934, kiedy to dzięki artykułowi Dantego Di Sarra na łamach „Kolumny Literackiej” nazwisko poety zaistniało w polskim obiegu literackim. Takie „negatywowe” spojrzenie wiele mówi o gustach i polityce literackiej epoki. W okresie międzywojennym ani twórczość Ungarettiego, ani jego uczestnictwo w życiu publicznym nie wzbudziły zainteresowania redaktorów pism kulturalnych głównego nurtu, takich jak choćby „Wiadomości Literackie”, otwartych skądinąd na problemy intelektualnego i literackiego życia Italii. Tymczasem poeta dość szybko zapewnił sobie ważne miejsce na mapie młodej włoskiej literatury. *Allegria dei naufragi*, wydany w roku 1919 zbiór Ungarettiego, będący pierwszym podsumowaniem wczesnej fazy jego twórczości, był we Włoszech sporym literackim wydarzeniem. Choć nie przyniósł on poecie masowego poklasku, to jednak został natychmiast dostrzeżony przez krytyków, którzy, nie radząc sobie wprowadzić z nowatorstwem dzieła, docenili jego liryczną zwięzłość i niespotykaną emocjonalną siłę przekazu¹³. Można się domyślić, dlaczego nazwisko Ungarettiego nie pojawiło się w tomie poświęconym Italii w wydawanej w Warszawie serii *Panteon Literatury Wszechświatowej* (1921) – prezentacja objęła najważniejszych pisarzy literatury włoskiej w ciągu wieków, a spośród współczesnych – autorów o ugruntowanej już sławie¹⁴. Trudniej zrozumieć, dlaczego nie wspomina o nim Jalu Kurek, dobrze zorientowany w bieżącym życiu literackim Włoch. Poeta pominięty został w artykule Kurka *Współczesne Włochy literackie. Najważniejsze nazwiska*, ogłoszonym na łamach „Wiadomości Literackich”¹⁵. Wszechstronna

¹³ C. Ossola, *Ungaretti*, Mursia, Milano 1975, s. 23–26.

¹⁴ *Panteon Literatury Wszechświatowej. Italia*, red. A. Lange i A. Tom, Warszawa 1921.

¹⁵ „Wiadomości Literackie”, 11/1924.

w zamierzeniu autora prezentacja współczesnej literatury Półwyspu Apenińskiego okazała się w praktyce wysoce subiektywnym wyborem artystów, związanych głównie z futuryzmem, debiutujących przed I wojną światową. Przygotowując swą panoramę, Kurek korzystał najpewniej z antologii *Poeti di oggi*, której pierwsze wydanie ukazało się w Rzymie w roku 1920 i zawierało cztery utwory Ungarettiego¹⁶. Jednym z jej redaktorów, a jednocześnie jednym z pierwszych recenzentów twórczości Ungarettiego i przyjacielem poety był Giovanni Papini (1881–1956)¹⁷, autor cieszący się w międzywojennej Polsce znacznym uznaniem, zwłaszcza po spektakularnym powrocie na łono Kościoła katolickiego. Równie ważna jak twórczość literacka była działalność krytyczna i publicystyczna Papiniego. Stał on za powołaniem większości trybun młodej literatury na Półwyspie Apenińskim, w tym periodyków tak ważnych, jak „Leonardo”, „La Voce” czy „Lacerba”. Popularność w Polsce Papiniego pisarza nie przełożyła się jednak na zainteresowanie krytyki twórcami, którzy, jak autor *Vita d'un uomo*, współpracowali z redagowanymi przezeń pismami.

Konsekwentna nieobecność Ungarettiego i innych twórców pokolenia poetyckiego, które nastąpiło po futurystach, w tekstach Kurka – chyba najbardziej zasłużonego popularyzatora i tłumacza włoskiej poezji współczesnej w Polsce – dziwi tym bardziej, iż późniejsi polscy tłumacze i rzecznicy Ungarettiego rekrutowali się głównie z bliskich Kurkowi środowisk przedwojennej awangardy. W propagowaniu twórczości autora *Vita d'un uomo* w początkowym okresie rolę nie do przecenienia odegrali również młodzi sławiści z Italii, którzy w latach trzydziestych trafili do Polski jako stypendyści lub lektorzy języka włoskiego, bądź współpracowali z wydawanym przez Włoski Instytut Kultury w Warszawie pismem „Polonia – Italia” (1935–1939). Popularyzatorskie wysiłki obu tych grup doskonale spłótły się podczas polskiego debiutu Ungarettiego na łamach wileńskiej „Kolumny Literackiej”.

Wzmiankowany we *Wstępie* artykuł Dantego Di Sarra został opublikowany jako głos w dyskusji zainicjowanej przez tekst Józefa Maślińskiego, dotyczącej sytuacji polskiej liryki w kontekście liryki światowej, i był pomyślany jako początek serii prezentacji poszczególnych literatur narodowych¹⁸. Znajomość włoskiej poezji w Polsce w tym

¹⁶ *Poeti di oggi*, red. G. Papini i P. Pancrazi, Roma 1920.

¹⁷ Por. A. Romanello, *Introduzione* [w:] *Poeti di oggi. Antologia compilata da G. Papini e P. Pancrazi. Con notizie biografiche e bibliografiche*, red. A. Romanello, Crocetti Ed., Milano 1996, s. 25.

¹⁸ Por. wstęp Maślińskiego do artykułu D. Di Sarra, *loc.cit.* O literackim i światopoglądowym profilu „Kolumny Literackiej” oraz o jej znaczeniu dla środowisk awangardy w Polsce piszą m.in. T. Kłak, *op.cit.*, s. 40–51 i Z. Bieńkowski, *Wyprawy*, „Sygnały”, 40/1938 („Kolumna Literacka” – redagowana przez Józefa Maślińskiego, śmielego

okresie ograniczała się, jak już wiemy, do twórczości futurystów. Jej propagatorami byli przede wszystkim artyści i krytycy orientacji awangardowej skupieni wokół poznańskiego „Zdroju” (1917–1922) i krakowskiej „Zwrotnicy” (1922–1923 i 1926–1927), do których należał wspomniany Kurek. Oddziaływanie futuryzmu nie ograniczało się przy tym do informacyjnych relacji na temat poetyki i przemian ruchu¹⁹. Dla kilku artystów, takich jak, np. Tytus Czyżewski, Bruno Jasieński czy Stanisław Młodożeniec, rewolucyjne zdobycze rosyjskiego i włoskiego futuryzmu stały się podstawą jak najbardziej doświadczalnej metody twórczej, mającej oczyścić polszczyznę poetycką ze zlogów młodopolskiego języka i wyposażać ją w nowoczesne środki ekspresji. Głoszone przez włoskich futurystów idee bywały też punktem wyjścia oryginalnego teoretycznego namysłu, o czym świadczy choćby przykład Tadeusza Peipera²⁰.

Wyjątkowość Jalu Kurka na tle innych popularyzatorów futuryzmu w Polsce polega na zdumiewającej trwałości jego fascynacji zrodzonymi w nurcie ruchu hasłami i poezją, która przetrwała kilka kolejnych dziesięcioleci. Jego odporność na to, co działo się we włoskiej liryce po Marinettim, wynikała zapewne ze swoistego poczucia misji, przekonania, że ma w Polsce wyłączność na właściwą interpretację doktryny futuryzmu. Owa zachłanność na futurystyczną „ortodoksję”, którą wypominali mu współcześni²¹, wynikała zapewne z osobistych kontaktów polskiego poety z Filippem Tommasem Marinettim. Kurek miał z nim prowadzić korespondencję od czasów licealnych, a w latach 1924–1925, przebywając na stypendium w Italii, został przez „papieża futuryzmu” podjęty w należących doń rezydencjach w Rzymie i na Capri²².

Mimo iż po latach Kurek upierał się, że próżno szukać w polskiej liryce wpływów Marinettiego²³, futuryzm – choć przeszczepiony na nasz grunt niemal dziesięć lat po heroicznej i najbardziej produktywniej artystycznie fazie manifestów – był i nadal jest w Polsce najlepiej znanym współczesnym nurtem literackim wywodzącym się z Włoch. Krakowski poeta wydaje się zresztą w swojej ocenie odosobniony. Aleksander Wat, jeden z tych, którzy na początku lat dwudziestych romansowali z estetyką futuryzmu, tak pisał o znaczeniu włoskiego autora, nie tylko w literaturze polskiej:

teoretyka i oryginalnego badacza zjawisk nowatorskiej poezji – cieszyła się poczytnością i uznaniem w o wiele większym zakresie niż sam dziennik, którego była tygodniowym dodatkiem”).

¹⁹ M. Gurgul, *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 99 i nn.

²⁰ *Ibidem*, s. 109–113.

²¹ Por. T. Peiper, *Po wizycie Marinettiego*, „Gazeta Literacka”, 7/1933.

²² J. Dużyk, *Futurystyczne Capri Jalu Kurka*, „Życie Literackie”, 23/1989.

²³ J. Kurek, *Mój Kraków*, wyd. IV, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 194.

Kiedy zaczynaliśmy futuryzm, to właściwie żadnego dzieła futurystycznego nie znaliśmy. Starczyło jedno hasło, jedno małe odkrycie, jedno zdanie składające się z trzech wyrazów: „słowa na wolności”. (...) to hasło, że słowa mogą być na wolności, że słowa są rzeczą i że można z nimi robić, co się żywnie komu podoba, to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze, to była taka rewolucja, jak – powiedzmy Nietzschego: „Bóg umarł”. Bo nagle słowa są na wolności, można z nimi wszystko robić. I to dało nam niesłyszczaną dynamikę. Gdyby Marinettiego nie było, to albo nie byłoby nawet Joyce’a, nie mówiąc już o Chlebnikowie i Majakowskim, albo Joyce czy Chlebnikow i Majakowski musieliby marinettyzm stworzyć. Bo od tego musiało się zacząć. Od ustalenia, że słowa są na wolności²⁴.

Trudno naturalnie porównywać stopień znajomości włoskich autorów z popularnością, jaką w okresie międzywojennym cieszyła się literatura francuska, najwyżej ceniona i najlepiej przyswojona polszczyźnie. Nie da się jednakże zaprzeczyć, że futuryzm znalazł w Polsce znaczny, choć krótkotrwały oddźwięk. Ów ruch z natury prowokacyjny, błazeński, z definicji niejako efemeryczny, zrodził się u nas, podobnie jak w innych krajach, jako reakcja na polityczne napięcie²⁵. W Polsce *anno domini* 1918 było ono wynikiem zakończonej wojny i niepewności w obliczu odzyskanej niezawisłości państwa. I podobnie jak w innych literaturach „słowa na wolności” (*parole in libertà*) pomogły w oczyszczeniu języka liryki ze zrostów znaczeniowych i banalnej słodczy, stanowiących bagaż poetyki *fin de siècle’u*, a zarazem przygotowały go na bardziej dojrzałe i trwalsze eksperymenty późniejszej awangardy. Marinetti – symbol owego poetyckiego przewrotu, jeszcze w latach trzydziestych był jednym z najważniejszych zagranicznych bohaterów prasy kulturalnej w Polsce, czemu sprzyjała niewątpliwie jego barwna, kontrowersyjna osobowość²⁶. Po I wojnie światowej recepcję literatury włoskiej zdominował więc wizerunek Italii kolebki futuryzmu.

²⁴ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 28. W kwestii wpływu „marinettyzmu” na kształt życia literackiego w Polsce por. przykładowo: M. Delaperriere, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 85 i nn.

²⁵ Por. J. Heistein, *Próba syntezy [w:] Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1977 (= „Acta Universitatis Wratislaviensis”, 377), s. 159.

²⁶ Świadectwem popularności Marinettiego jest chociażby wiele artykułów we wpływowych „Wiadomościach Literackich”: A. Kołtoński, *Pierwszy kongres futurystyczny we Włoszech. Marinetti z Mussolinim*, 61/1925; E. Boyé, *Faszyzm i futuryzm*, 144/1926; *idem*, *Futuryzm i Marinetti*, 145/1926; *idem*, „Dobosz ognisty” Marinettiego, 161/1927; T. Czyżewski, *Neonaturalizm Marinettiego*, 448/1933. Szerokim echem odbiła się również jego wizyta w Polsce w 1933 r. Opracowanie problemu i szczegółowe zestawienie bibliograficzne w: M. Gurgul, *op.cit.*, s. 148–160.

Artykuł Di Sarra w „Kolumnie Literackiej” był tego obrazu cennym uzupełnieniem. Akcentuje to Maśliński w krótkim wprowadzeniu do tekstu, w którym przedstawia też główne kierunki w ówczesnej poezji włoskiej, w Giuseppe Ungarettim i jego „naśladowcach” widząc twórców najbardziej oryginalnych i nowoczesnych:

Wiedza nasza o tej poezji kończy się przeważnie na Marinettim i futurystach. Tymczasem to już stara, przebrzmiała sprawa. Jakkolwiek usługi oddane przez futurystów państwu i partii utrzymują czołowych ich przedstawicieli do dziś na powierzchni życia literackiego, to jednak nie odgrywają oni w nim roli istotnej. Nie ma więc we Włoszech dziś awangardy futurystycznej, nie ma w ogóle żadnej. W poezji włoskiej spotykamy kontynuowanie tradycji (Nowarro [sic!], akademik) sięgających nawet aż do Leopardiego (Cardarelli), przejściowość formalną (Saba), wreszcie bardziej nowoczesną, oryginalną w swym wyrazie poezję Ungarettiego i jego grupy (Giovanni Titta Rosa, redaktor „La Stampa”, Adriano Grande, redaktor „Circoli”, Salvatore Quasimodo, Libero de Libero i in.)²⁷.

W zestawieniu z ogółem późniejszych świadectw krytycznych esej Di Sarra (1914–1990) uderza dojrzałością i krytycznoliteracką kompetencją. Di Sarra, bliski przyjaciel poety Libera de Libero (1906–1981), zaliczonego do „szkoły” Ungarettiego, w perspektywie lat późniejszych okazał się wybitnym sławistą i tłumaczem (Maśliński przedstawia go jako młodego literata i dziennikarza). W Polsce międzywojennej pracował jako lektor i współpracownik dwujęzycznego pisma „Polonia – Italia”, firmowanego przez warszawski Włoski Instytut Kultury. Periodyk ten, przeznaczony dla czytelników w Polsce i we Włoszech, miał ułatwiać kulturalną oraz gospodarczą wymianę między państwami. Obok informacji o bieżącej polityce (z roku na rok coraz silniejsze są faszystowskie akcenty), stanie przemysłu czy atrakcjach turystycznych obu krajów każdy numer zawierał starannie opracowany dział kulturalny, w którym o literaturze pisywali spośród Polaków m.in. Bolesław Miciński i Józef Czechowicz (artykuły o kulturze polskiej i teksty literackie polskich autorów ukazywały się w tłumaczeniu na język włoski i *vice versa*), a spośród Włochów – kwiat pierwszego pokolenia włoskiej slawistyki uniwersyteckiej, a zarazem uznanych tłumaczy literatury w językach słowiańskich. Poza Dantem Di Sarra byli to m.in. Renato Poggioli (1907–1963), najwybitniejszy przed II wojną światową znawca literatury rosyjskiej we Włoszech, tłumacz Majakowskiego, Błoka, Jesienina i *Cudzoziemki* Marii

²⁷ Por. wstęp Maślińskiego do artykułu D. Di Sarra, *loc.cit.*

Kuncewiczowej²⁸, późniejszy teoretyk awangardy i profesor Harvardu; Carlo Verdiani (1905–1975), tłumacz literatury polskiej (od Mickiewicza do Różewicza), po wojnie profesor uniwersytetu we Florencji, w Polsce dzisiaj znany głównie jako kompilator i tłumacz kontrowersyjnej antologii poetyckiej *Poeti polacchi contemporanei*²⁹; Luigi Cini, sławista-polonista związany z uniwersytetem w Padwie, badacz twórczości Stanisława Przybyszewskiego i kulturowych relacji polsko-włoskich³⁰, oraz Enrico Damiani (1882–1953), entuzjastyczny tłumacz i popularyzator polskiej poezji i prozy, zarówno dawnej (*Treny Kochanowskiego*), jak i współczesnej (przekładał utwory Kasprowicza, Berenta, Kadena-Bandrowskiego)³¹. Nawiazane przy okazji pracy nad pismem przez włoskich uczonych i polskich artystów kontakty w niektórych wypadkach przetrwały wojnę i zmianę ustroju w Polsce³². I to one, jak się przekonamy, odegrały katalizującą rolę w wielu powojennych inicjatywach translatorskich, podejmowanych przez polskich autorów.

Powróćmy jednak do eseju Di Sarra, który pojawił się na łamach „Kolumny Literackiej” rok od pierwszej edycji *Sentimento del Tempo* i trzy lata od wydania *L'Allegria* w mniej więcej ostatecznym kształcie, kiedy to również we Włoszech, na fali sporu o hermetyzm, rozpoczęła się prawdziwa kariera Ungarettiego³³. Di Sarra dokonuje porównania obu zbiorów włoskiego poety, w *L'Allegria* podkreślając słowną precyzję i przekonującą tragizm wewnętrznego konfliktu:

Jest tam cała szarpanina przeżyć wypowiedzianych z niezwykłą wyrazistością, wciągającą czytelnika od razu w atmosferę wysokich napięć lirycznych; jest nieustanne rozgrzebywanie serca ludzkiego, trudne i wzniosłe zarazem;

w *Sentimento del Tempo* – twórczą dojrzałość i harmonię:

(...) w tej książce jest *Ungaretti aureo*, słowo jego uszlachetnia się, subtelnieje przedziwnie.

²⁸ M. Kuncewiczowa, *La straniera*, Mondadori, Milano–Verona 1939. O Poggiolim m.in.: R. Della Terza, *Renato Poggioli tra „Solaria” ed „Inventario”, „Italica”, 1 (1971), s. 3–33; R. Wellek, Renato Poggioli (1907–1963), „Comparative Literature Studies”, 1 (1964), s. IX–XII; Renato Poggioli (1907–1963). *Biografia*, <http://www.uniurb.it/lingue/docenti/ghini/biobiografia.pdf> (ostatnia odsłona 9.05.2007).*

²⁹ *Poeti polacchi contemporanei*, red. C. Verdiani, Silva Editore, Milano 1961.

³⁰ Por. J. Okoń, *O niedosłej podróży Juliana Przybosa do Włoch (Z korespondencji Luigiego Cini)*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” L–LI (2000–2001), s. 175–176.

³¹ Por. A. Zieliński, *Literatura polska we Włoszech międzywojennych*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” XXXVI (2004), s. 312. O Damianim: *ibidem*, s. 306.

³² Por. J. Okoń, *op.cit.*, s. 173–185.

³³ A. Romanello, *op.cit.*, s. 25.

Swój tekst kończy osobistym wspomnieniem spotkania z Ungarettim, które z uwagi na egzaltowany, impresyjny ton dziś wydaje się wręcz zabawne:

Poeta uśmiecha się swym uśmiechem fauna z bajki. Jego szkliste patrzące w dal spojrzenie zdaje się uciekać od szkieł okularów.

Pierwsze przekłady wierszy Ungarettiego na język polski: fragment *Commiato* (ze zbioru *L'Allegria*) włączony w tekst Di Sarry, spolszczony podobnie jak cały artykuł przez Dagmarę Dworakową, oraz trzy utwory (*Pellegrinaggio*, *Quiete*, *Rosso e azzurro*), przełożone samodzielnie przez Maślińskiego, nie dają w zasadzie wyobrażenia o cechach poetyki włoskiego autora. Maśliński, zaskakująco dojrzałe teoretyzujący na temat przekładu, nazywał go zresztą „procederem zdrajcy”³⁴. W poglądzie, że „tłumacz jest prawie zawsze zdrajcą tłumaczonego autora”, pobrzmiewać mogą zarówno echa słynnej formuły *traduttore–traditore*, popularnej wśród jego współczesnych, jak i własnych translatorskich zmagania.

Nieudany przekład Dworakowej, która potraktowała fragment wiersza Ungarettiego jako organiczny element krytycznoliterackiego tekstu, można pominąć. Przekłady Maślińskiego, jako najwcześniejsze w literaturze polskiej, wypada scharakteryzować dokładniej. Badacze literatury międzywojennej, pisząc o Maślińskim, podkreślają, że to postać wciąż niedoceniana, zarówno jako krytyk i teoretyk wileńskiej awangardy, jak i poeta³⁵. Oryginalna twórczość liryczna Maślińskiego, mimo wielokrotnie ponawianych zapowiedzi tomów *Ręce ziemi* i *Białoruś wspomnień*, pozostała w rozproszeniu, na łamach czasopism³⁶. W przekładach z *Vita d'un uomo* uwydatniają się charakterystyczne dlań zestawienia kilku wypowiedzi w obrębie jednego wersu, inspirowane obrazowaniem filmowym (najlepiej widać to w cytowanym poniżej przekładzie *Rosso e azzurro*), czy inkrustowanie tekstu poetyckiego słownictwem technicznym („godziny i godziny / włączyłem swój **kadłub**” – „ore e ore / ho strasciato / la mia **carcassa**” z tłumaczenia *Pellegrinaggio*) lub regionalną

³⁴ J. Maśliński, *Proceder zdrajcy*, „Kurier Wileński”, 328/1936.

³⁵ T. Bujnicki, *Żagaryści „drugiej linii”* (Maśliński, Putrament, Mikulko, Huszcza) [w:] *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940. Studia*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, TAiWPN Universitas, Kraków 2003, s. 217–241 (tam też wcześniejsza literatura przedmiotu). O Maślińskim również w: M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Ossolineum, Wrocław 1984 i S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada*, PEN, Warszawa 1990.

³⁶ Poza „Żagarami” i „Kolumną Literacką” Maśliński publikował swe wiersze oraz teksty krytyczne i programowe m.in. w „Alma Mater Vilensis”, „Pionach”, „Środach Literackich”, „Linii”, „Comoedii”; *ibidem*, s. 223.

egzotyką („sterany w błocie (...) / jak ziarno **tarniny**” – „usata dal fango (...) / come un seme / di **spinalba**”³⁷).

Zwraca też uwagę swobodne traktowanie materii oryginału, łącznie ze zmianą adresata lirycznego w *Rosso e azzurro* (metaforyczna apostrofa do świtu – „kolorów miłości” – zinterpretowana zostaje jako zwrot do konkretnej osoby, domyślnie kochanki):

Oczekiwałem twego przebudzenia
kolorów miłości
a ty mi odsłaniasz dzieciństwo
nieba.

Ho atteso che vi alzaste,
colori dell'amore,
e ora svelate un'infanzia
di cielo.

Podaj mi różę z twych marzeń
najpiękniejsze

Porge la rosa più bella
sognata³⁹.

(Czerwień i błękit,
tłum. Józef Maśliński³⁸)

Najbardziej zaskakujące w przekładach Maślińskiego jest jednak to, że zacierają się w nich wyznaczniki awangardowości oryginału. To paradoks podwójny, zważywszy na poglądy teoretyczne tłumacza i nowoczesny, wręcz konstruktywistyczny charakter jego własnych utworów, oraz na radykalne uproszczenie interpunkcji w tekstach docelowych, sugerujące poetycką postępowość. Maśliński znacznie redukuje wertykalizm kompozycji *Pellegrinaggio* (z tomu *L'Allegria*), ograniczając wydatnie jej ekspresyjny potencjał. W dwóch pozostałych przekładach rażą głównie afektowane słownikowe wybory.

Kolejny popularyzatorski wysiłek mający zaznajomić polskiego czytelnika z poezją Ungarettiego podjęła redakcja wspomnianego miesięcznika „Polonia – Italia”. Już w pierwszym numerze z listopada 1935 roku Renato Poggioli przedstawiał poetę jako „jeden z najpiękniejszych głosów liryki europejskiej”, a jego książki poetyckie – jako

(...) klejnoty wielkiej liryki włoskiej, która miała swój szczytowy wyraz w Petrarce i Leopardim, a w poezjach Ungarettiego zetknęła się ze współczesnością.

³⁷ W zakresie semantycznym włoskiego słowa *carcassa* mieści się wprawdzie użyty przez Maślińskiego „kadłub”, lecz w oryginale to raczej znaczenie o zabarwieniu pejoratywnym: „wrak”, „wrak człowieka”. *Spinalba* (łac. *Eryngium spinalba*) to z kolei mikołajek alpejski, choć Ungaretti w autorskich przypisach twierdzi, że to synonim *biancospino* (łac. *Crataegus monogyna*), czyli głogu, który „krzewi się bujnie w każdym ogrodzie w Aleksandrii”. Por. *Note...*, s. 524.

³⁸ „Kurier Wileński”, 293/1936.

³⁹ *Vita* 1969, s. 147.

Spojrzenie na ówczesne Włochy literackie z serca Półwyspu Apenińskiego, a konkretnie z żyjącej hermetyczną poezją Florencji, zaprezentowane w trzech artykułach: Poggiolego (*Rzut oka na młodą literaturę włoską*⁴⁰), Ciniego (*Współczesna liryka włoska*⁴¹) i Leone Paciniego (*Współcześni poeci włoscy. Giuseppe Ungaretti*⁴²), różni się zatem znacznie od spojrzenia znad Wisły – Jalu Kurka. W nich za głównych aktorów na scenie poetyckiej Italii uchodzą Ungaretti, Eugenio Montale i Umberto Saba, a nie epigoni D'Annunzia i futuryzmu, jak zdarzało się utrzymywać polskim krytykom. Owszem, znajdziemy w nich teorie zaskakujące, niewytrzymujące próby czasu – za taką uznać należy interpretację młodej poezji w kluczu „bogoojczyźnianym”, którą zaprezentował Cini, upatrujący w swoistym klasycyzmie sztuki lat dwudziestych i trzydziestych odbicia „czynu Wodza, jego postaci żywej dla każdego Włocha”⁴³. Niepodważalną zasługą młodych sławistów było jednak nieustanne akcentowanie pokoleniowej zmiany warty i formalnego przełomu, jaki dokonał się we Włoszech po Wielkiej Wojnie, kiedy to obowiązującą estetyką twórczą stał się „fragmentyzm”, a artyści starali się włączyć w ogólnoeuropejskie próby, mówiąc po ungarettiańsku, „przywrócenia proporcji”, stworzenia nowoczesnego klasycyzmu.

Najbardziej zajmujący z naszej perspektywy jest naturalnie monograficzny artykuł o Ungarettim, ogłoszony przez Paciniego (1907–1990), *nota bene* autora wstępu do czeskiego wydania *Il Porto Sepolto* z 1934 roku – pierwszej na świecie edycji utworów poety w formie książkowej⁴⁴, po wojnie profesora rusycystyki na uniwersytecie we Florencji, przede wszystkim zaś wybitnego tłumacza wielkiej prozy rosyjskiej: Gogola, Tolstoja, Gonczarowa.

Pacini koncentruje się na problemach porównawczych, na umiejscowieniu poezji Ungarettiego w rodzimym i europejskim kontekście literackim epoki. Rzetelnie konfrontuje ją ze zdobyczami futuryzmu, „fragmentyzmu”, ale też francuskiego „neoromantyzmu”. Podkreśla zanurzenie poety w tradycji, zwłaszcza w literaturze XIX wieku i pokazuje, jak z elementów różnych poetyk Ungaretti składa oryginalną, na wskroś nowoczesną liryczną dykcję.

⁴⁰ „Polonia – Italia”, 1/1935.

⁴¹ „Polonia – Italia”, 9–10/1938.

⁴² „Polonia – Italia”, 2/1935.

⁴³ „[To one – przyp. aut.], odnawiając i stawiając na właściwym piedestale ideały siły, zaufania, poczucie autorytetu i godności narodowej, miłości dla ziemi i dla morza, składają się na realizm bardziej krzepki i zarazem bardziej uduchowiony: niejako na nowy klasycyzm”. L. Cini, *loc.cit.*

⁴⁴ Zob. *Pohřebný Přístav*, tłum. Z. Kalista, Praha 1934. Por. także: bibliografia w *Vita* 1969, s. 868.

Gorzej na łamach „Polonia – Italia” przedstawia się kwestia przekładów. Liczne fragmenty wierszy poety wplecione w treść wystąpień (*Pietà u Ciniego; I Fiumi, Stasera, Annientamento, Tappetto, Inno alla morte, Commiato u Paciniego*, cytowane zresztą w wersji dwujęzycznej) potraktowane zostały, podobnie jak w „Kolumnie Literackiej”, jako część tekstu i oddane literalnie, bez większej troski o poetycką formę.

Cały okres międzywojennej recepcji poety w Polsce cechuje dysproporcja między niezłym poziomem poświęconych mu wystąpień krytycznych a poziomem tłumaczeń jego utworów, których strukturę liryczną bądź to zupełnie lekceważono, bądź to rozbijano. Ostatnią przed wybuchem wojny szansą wczytania się w poezję z *Vita d'un uomo* były przekłady kilku utworów z tomu *L'Allegria*, opublikowanych w 1938 roku przez Kazimierza Sowińskiego (1907–1982) na łamach dwóch pism społeczno-kulturalnych „Wymiary”⁴⁵ i „Pion”⁴⁶. Oto próbka:

Mariano il 27 giugno 1916

Znam miasto jedno
które każdego dnia napelnia
się słońcem
i wszystko staje się pełne unie-
sienia w tym momencie
Opuściłem je pewnego wieczora

W sercu długo jeszcze tkwiło
strzyżenie świerszczy
Z okrętu
polakierowanego na biało
widziałem
jak znikło moje miasto
stawszy się
na chwilę
naręczem światła w powietrzu
mętym
zawieszonych

(Cisza, tłum. Kazimierz Sowiński⁴⁷)

Conosco una città
che ogni giorno s'empie di
sole
e tutto è rapito in quel mo-
mento
Me ne sono andato una sera

Nel cuore durava il limio
delle cicale
Dal bastimento
verniciato di bianco
ho visto
la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell'aria
torbida
sospesi⁴⁸

Ani Sowińskiemu, który za swoje tłumaczenia otrzymał nagrodę włoskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych⁴⁹, ani wcześniej Maślińskiemu,

⁴⁵ Jestem, „Wymiary”, 4/1938; Lewant, *ibidem*, 6/1938.

⁴⁶ Potępienie, Ranek, Cisza, „Pion”, 34/1938; Rzeki, Noc majowa, Inna noc, *ibidem*, 43/1938.

⁴⁷ „Pion”, 34/1938.

⁴⁸ *Vita* 1969, s. 33.

⁴⁹ Por. B. Dorosz, Sowiński Kazimierz [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szalagan (cytowany dalej jako *Słownik*), t. 8, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2003, s. 397.

obdarzonemu teoretyczną świadomością, że literatura tłumaczona poszerzać może formalny repertuar literatury rodzimej⁵⁰, nie udało się stworzyć porywającej interpretacji języka Ungarettiego z jego precyzją i kondensacją znaczeń. Sowiński kopiuje radykalną w swym wertykalizmie strukturę utworu włoskiego poety wiernie, lecz jakby z obawą. To pośredni dowód na to, jak elitarny był początkowo oddźwięk wersyfikacyjnych eksperymentów Przybosia czy Czechowicza⁵¹. Pełne oswojenie z wizualną postacią wiersza Ungarettiego stało się zauważalne dopiero po poetyckiej i estetycznej ewolucji, jaka dokonała się w polskiej literaturze w 1947 roku za sprawą Tadeusza Różewicza i jego debiutanckiego zbioru *Niepokój*. Choć, jak przyjdzie jeszcze wykazać, w poetyce Ungarettiego więcej jest elementów zbieżnych z doświadczeniem przedwojennych awangard niż Różewicza, bliżej mu w pojmowaniu tekstu poetyckiego do Przybosia niż twórcy *Niepokoju*, estetyka „różewiczowska” wyznaczyła przełom w odbiorze włoskiego poety. Albo, jakby powiedział Jauss, przebudowała horyzont oczekiwań polskiego odbiorcy. Ugruntowała bowiem zmianę w jego przyzwyczajeniach literackich, oswoiła z eksperymentalną wersyfikacją i eliptycznością awangardowej poezji. Dała powojennym tłumaczom Ungarettiego gotowy formalny schemat, którym, tłumacząc utwory z *Vita d'un uomo*, zaczęli się mechanicznie posługiwać.

Nazwisko Różewicza przywodzi na myśl jeszcze jedną ciekawą obserwację, która odnosi się do ogólnej charakterystyki recepcji Ungarettiego w okresie międzywojennym. Wszystkie późniejsze próby zestawiania go z Różewiczem odwołują się do doświadczenia wojny, które przenika zarówno zbiór *L'Allegria*, jak i *Niepokój*. Przeżycia wojenne Ungarettiego, jako istotny element jego osobistej legendy, akcentują wszyscy bez wyjątku recenzenci i popularyzatorzy jego twórczości. Tymczasem przedwojenni krytycy przemilczają żołnierski epizod poety, ówczesni tłumacze po najważniejsze frontowe wiersze z *Il Porto Sepolto* sięgają rzadko, chętniej decydując się na utwory wcześniejsze bądź późniejsze z uniwersalnym filozoficznym przesłaniem. Jeśli już wojna jest obecna w publikowanych przekładach, to tak jak w słynnym poemacie *I Fiumi* – nie wprost, lecz na zasadzie sugestii, która bez stworzonego w zbiorze kontekstu niemal zupełnie traci czytelność. Dlatego, choć większość polskich przekładów z lat trzydziestych pochodzi z tomu *L'Allegria*, niewtajemniczonym trudno się domyślić, że w sensie filozoficznym i artystycznym wyrosły z wojennej traumy autora. Czy była to podświadoma ucieczka od tematyki wojennej w przeddzień wybuchu kolejnej wojny światowej, czy w pełni zamierzona strategia wyboru w obliczu nadciągającego kataklizmu, trudno dziś orzec.

⁵⁰ Por. J. Maśliński, *Proceder zdrajcy...*

⁵¹ L. Pszczółowska, D. Urbańska, *Polski wiersz wolny dwudziestolecia międzywojennego [w:] Wiersz wolny. Geneza i ewolucja gatunku do roku 1939*, red. L. Pszczółowska, D. Urbańska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998 (= „Słowiańska metryka porównawcza”, t. 7).

Nim jednak przejdziemy do obecności poezji Ungarettiego w Polsce po wojnie i po *Niepokoju*, raz jeszcze wypada się zatrzymać w latach trzydziestych. Najbardziej frapujące bowiem zjawisko w początkowej fazie recepcji Ungarettiego w Polsce stanowią przekłady jego poezji autorstwa Józefa Jankowskiego (1865–1935), które pozostały w rękopisie⁵² i jako przypadek zupełnie osobny, niemieszczący się w nurcie oficjalnego życia literackiego, omówione zostaną na końcu tego podrozdziału. Datować je należy na lata 1933–1935, czyli po publikacji *Sentimento del Tempo*, a przed śmiercią Jankowskiego. Znaczenie tych przekładów (*Il Porto sepolto, Sono una creatura, Lago luna alba notte, Pellegrinaggio, Grido, Quietè, Rosso e azzurro, Canto primo, Canto quarto, [...] „Quando ogni luce è spenta”*) nie wynika bynajmniej z ich wyjątkowych walorów artystycznych. Silnie wyczuwalne jest w nich formalne dziedzictwo poezji *fin de siècle’u* i amplifikacje, które rozbijają wewnętrzny rytm oryginału. Łatwo to prześledzić na przykładzie tłumaczenia wiersza *Canto primo* z Ungarettińskiego cyklu *La Morte meditata*, który Jankowski zatytułował od siebie *Uczucie pamięci*:

Siostró cienia
mocna tem bardziej im światło
mocniejsze
ścigaśz mnie śmierci

W ogrodzie czystym
na świat pragnienie wydało cię
niewinne
i pokój został stracony
śmierci, myślami zasnuta,
na twoich ustach.

I odtąd
słyszę ciebie pod tokiem mych
myśli
jak drążysz odległość
rywalka cierpliwa wieczności.

Matko trwająca wieki
lękająca się tego co tętni
i samotności
piękności ukarana śmiejąca się

O sorella dell’ombra,
Notturna quanto più la luce
ha forza,
M’inseguì, morte.

In un giardino puro
Alla luce ti diè l’ingenua
brama
E la pace fu persa,
Pensosa morte,
Sulla tua bocca.

Da quel momento
Ti odo nel fluire della
mente
Approfondire lontananze,
Emula sofferente dell’eterno.

Madre velenosa degli evi
Nella paura del palpito
E della solitudine,

⁵² Rękopis przechowywany jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie, pod sygnaturą nr I. 5068. Por. też katalog *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, red. B.S. Kupścia, t. 5: *Rękopisy 5001–6000. Spuścizny literackie i naukowe XIX i XX wieku*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1966. Informację tę zawdzięczam dr hab. Jadwidze Miszałskiej, której niniejszym składam serdeczne podziękowania.

Marzycielko schron mająca
w drętwie ciała

Atletko bezsenna
naszej wielkości
Kiedy już mnie pokonasz, po-
wiedz mi, o śmierci,
Długo ci jeszcze cień mój będzie
latał?

(*Uczucie pamięci*,
tłum. Józef Jankowski⁵³)

Bellezza punita e ridente,
Nell'assopirsi della carne
Sognatrice fuggente,

Atleta senza sonno
Della nostra grandezza,

Quando m'avrai domato,
dimmi:

Nella malinconia dei vivi
Volerà a lungo la mia ombra?⁵⁴

Wyraźne są w tym utworze echa typowo młodopolskiej obsesyjnej fascynacji śmiercią. Co więcej, jeśli zestawimy przekład Jankowskiego z polską poezją przełomu wieków (nie koncentrując się na strukturze wersyfikacyjnej, która w okresie Młodej Polski opiera się głównie na systemach numerycznych), zauważymy, jak blisko mu w sferze obrazowania do niektórych utworów Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy Tadeusza Micińskiego. Frapujący wydaje się jednakże sam fakt, że Jankowski zainteresował się Ungarettim. Maśliński, a zapewne również Sowiński (nie wspominając już o włoskich slawistach z „Polonia – Italia”), działali z pobudek popularyzatorskich: traktowali twórczość włoskiego poety jako nowe zjawisko w literaturze światowej, warte zaprezentowania rodzimej publiczności. Dla nich Ungaretti był rówieśnikiem, posługującym się tym samym kodem pokoleniowym. Co natomiast sprawiło, że zafascynował Jankowskiego, który w połowie lat trzydziestych dobiegał siedemdziesiątki? Któremu zupełnie obce było dziedzictwo awangarda, ba, o „antenatach” włoskiego poety: „Baudelaire’ach, Verlaine’ach etc.” wypowiadał się w sposób deprecjonujący⁵⁵? Część odpowiedzi znajdujemy w krótkiej notatce, którą opatrzone są tłumaczone teksty:

[Ungaretti to – przyp. aut.] najgłośniejszy dziś współczesny poeta włoski, którego myśli nawiedza stale śmierć, odbierając mu pokój, i który przeto ciągle wędruje, szukając „krainy niewinności”⁵⁶.

Jankowski – postać dziś zupełnie zapomniana – był pisarzem, dziennikarzem i tłumaczem, nieustrudzonym propagatorem ezoterycznej filozofii Józefa Hoene-Wrońskiego (1776–1853), najwybitniejszego

⁵³ Rękopis BN I. 5068, fol. 6.

⁵⁴ *Vita* 1969, s. 181.

⁵⁵ J. Jankowski, *Skarbczyk poezji chińskiej*, Wydawnictwo R. Kreczmera, Warszawa 1902, s. 12.

⁵⁶ Rękopis BN I. 5068, fol. 1.

przedstawiciela polskiej myśli mesjanistycznej i twórcy samego pojęcia mesjanizmu, ale także oryginalnego matematyka i fizyka. Jankowski współpracował jako redaktor z czasopismem „Świat”, gdzie odpowiadał za dodatek „Romans i Powieść”, co w naturalny sposób sprzyjało kontaktowi z nowymi zjawiskami w literaturze światowej. Z czynnego dziennikarstwa zrezygnował po roku 1915, gdy paraliż nóg przykuł go do łóżka⁵⁷. Bywał poetą, dramaturgiem oraz publicystą o religijnym i patriotycznym zacięciu, a ponadto znawcą magii i okultyzmu, autorem paranaukowych rozpraw i utworów beletrystycznych dotyczących zjawisk nadprzyrodzonych (*Zjawiska psychiczne i ich badanie; Nowości okultyzmu; Historie niezwykłe*)⁵⁸. Zdumiewający jest również jego dorobek translatorski. Jankowski, zafascynowany mistycyzmem, z upodobaniem tłumaczył pisma wybitnych mistyków – od Paracelsusa, poprzez św. Katarzynę Sieneńską, Ślązaków: Jakoba Böhme (1575–1624) i Angelusa Silesiusa (Johannesa Schefflera, 1642–1677), po sobie współczesnych, jak choćby związanego z doktryną różokrzyżowców Paula Sédira (1871–1926). Przekładał też Upaniszady i poezję chińską (regularnym wierszem!)⁵⁹. Co do literatury Włoch – współtworzył jako tłumacz włoski tom wzmiankowanej antologii *Panteon Literatury Wszechświatowej*, gdzie znalazły się jego przekłady poezji, głównie siedemnasto- i osiemnastowiecznych autorów: Gabriella Chiabrery (1552–1638), Francesca Gianniego (1750–1822) i Ippolita Pindemontego (1753–1828).

W poezji Ungarettiego z pewnością nie uwiodła Jankowskiego nowatorska forma, świadomie obciążona dziedzictwem francuskiego symbolizmu. Nie należy również zakładać, że kontakt z literaturą Orientu otworzył go na zdobycze dwudziestowiecznego modernizmu, obficie czerpiącego z poetyk Dalekiego Wschodu. Poezja chińska w jego przekładach, za sprawą rytmizacji i „ubrania w rym”, nabiera wręcz banalnego, sielankowego klimatu pieśni ludowej lub stylizowanej na nią ballady⁶⁰. W swej oryginalnej twórczości lirycznej, mimo przełomów

⁵⁷ R. Taborski, *Jankowski Józef* [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. X, ZNIO, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962–1964.

⁵⁸ W. Albrecht-Szymanowska, *Jankowski Józef* [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 2, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001, s. 26–27.

⁵⁹ „Chociaż utwory, zawarte w zbioru niniejszym, zostały ubrane przeze mnie w rym i kadencję, niech jednak czytelnik łaskawy nie mniema, że bym tem zeuropeizowaniem nadmiernie dodał im uroku”. J. Jankowski, *op.cit.*, s. 11. Przygotowując swój wybór, Jankowski korzystał zapewne z francuskich przekładów prozą z *Le livre de Jade* Judith Gautier (wydanej po raz pierwszy w 1867 roku), *ibidem*, s. 10.

⁶⁰ Por. fragment utworu Sao-Nan *Młody poeta marzy o ukochanej, która mieszka z tamtej strony jeziora*: „Od kochanki pieśczęt słodziej / Srebrny księżyc już zachodzi... / O, jak skłania się, jak chyli / Do spoczynku błogiej chwili...”. J. Jankowski, *op.cit.* [część poetycka bez numeracji stron].

w polszczyźnie poetyckiej, które dokonały się za jego życia, Jankowski wierny pozostawał regularnemu wierszowi sylabotonicznemu. W tej sytuacji należy docenić próbę zmierzenia się z estetyką nowoczesnego wiersza, którą podjął w przekładach utworów Ungarettiego, zwłaszcza tych pochodzących z *L'Allegria*.

Co zatem w poezji włoskiego mistrza wydało mu się tak cenne, że niemal na łożu śmierci zdecydował się na eksperyment z nowoczesną wersyfikacją? Zapewne filozoficzne przesłanie wierszy Ungarettiego oraz metafizyczne napięcie i poszukiwania Absolutu wpisane w jego artystyczny program. Jankowski, „syn platonizmu i gnozy”⁶¹, musiał dostrzec platońską z ducha dwoistość świata Ungarettiego, rozpiętego między chwilą a wiecznością. Pojął też najwyraźniej mistyczny walor poetyckiego słowa, jego naturę duchowego wglądu.

Jeśli dokładniej przyjrzeć się wyborowi Jankowskiego, łatwo zauważyć, że dokonał go według sygnalizowanego w cytowanej notce klucza tematycznego, koncentrując się na motywach duchowej wędrówki i śmierci. Nie sposób nie upatrywać w nim odbicia wyjątkowej religijności i mistycznych inklinacji autora, które pogłębiły się wraz z jego chorobą w ostatnim dwudziestoleciu życia, a także przeczuciem własnego odejścia. Bliski Jankowskiemu musiał się zwłaszcza wydać utwór w większości redakcji znany jako *Girovago* („Wędrowiec”; tłumacz korzystał z wersji prozą, która ukazała się w wydaniu *L'Allegria* z 1919, pod tytułem *Viaggio*, „Podróż”⁶²):

Nie mogę ustalić mej siedziby
W każdym klimacie nowym
znajduję smak już znany
Przez jakie czasy wdal w tych
wędrowaniach?
Wciąż się odzywam obcy
W zrodzeniach wracający
z epok zbyt przeżytych.

Szukam krainy niewinności.

Non mi posso accasare.
A ogni nuovo clima mi ritrovo
di averne già saputo
In quali tempi
andati?
Sempre me ne stacco forestiero,
Tornato nascendo da epoche
troppo vissute,

Cerco un paese innocente⁶⁴.

(tłum. Józef Jankowski⁶³)

Jak wyjaśnia Ungaretti w autorskich przypisach, wiersz ten opisuje uczucie, którego doświadczał „w chwilach świadomości, że nie przynale-

⁶¹ S. Napierski, *O Józefie Jankowskim*, „Pion”, 36/1935.

⁶² *L'Allegria. Varianti*, red. G. De Robertis. Uzupełnienia M. Diacono [w:] *Vita* 1969, s. 654–657.

⁶³ Rękopis BN I. 5068, fol. 2.

⁶⁴ *Vita* 1969, s. 85.

ży do konkretnego miejsca ani czasu”⁶⁵. Zawarta w nim spirytualistyczna wizja egzystencji, skojarzenia z reinkarnacją, podróż ku tajemniczej idealnej krainie – wszystko to odpowiada ezoterycznym zainteresowaniom tłumacza i zbiega się z jego sposobem przeżywania świata. „Żył w wieczności, spoglądał na wszystkie sprawy życia – z tamtego brzegu” – napisał w pośmiertnym wspomnieniu o Jankowskim Jan Lorentowicz⁶⁶. Poezja Ungarettiego interpretowana w kluczu mistycznym niemal idealnie wpisała się w specyficzną duchowość Jankowskiego.

2.2. Lata pięćdziesiąte – nieporozumienia i kongresy

II wojna światowa, a następnie proklamowanie realizmu socjalistycznego z obowiązującą stylistyką twórczą, które nastąpiło podczas niesławnego kongresu Związku Literatów Polskich w styczniu 1949 roku, nie sprzyjały recepcji poezji skomplikowanej formalnie i skupionej na wewnętrznych dramatach jednostki. Włochy wprowadzie często gościły w tych latach na łamach polskiej prasy kulturalnej, lecz głównie w związku z trwającym *boomem* literatury neorealistycznej, którą stawiano rodzimym twórcom za przykład artystycznego sukcesu idącego w parze z obrazowaniem codziennego heroizmu warstw pracujących. Po raz pierwszy po wojnie nazwisko Ungarettiego pojawia się w zaskakującym kontekście, a mianowicie w notatce w „Tygodniku Powszechnym” informującej o zarzutach o plagiat wysuwanych przez krytykę pod adresem Alberta Camusa po publikacji *Dżumy*. Francuski pisarz miał się rzekomo wzorować na powieści *La Peste a Urana*⁶⁷, które autorstwo „Tygodnik” mylnie przypisuje Ungarettiemu.

Po raz kolejny czytelnicy usłyszeć mogli o poecie dopiero w 1956 roku, dzięki relacjom polskich delegatów na Biennale Internationale de Poésie w belgijskim Knokke-Le-Zoute, gdzie Ungaretti odebrał główną nagrodę. Polskim artystom, po raz pierwszy zaproszonym na tę imprezę, jego nazwisko mówiło niewiele⁶⁸. A byli wśród nich m.in. Artur Międzyrzecki i Julian Przyboś, przyszli tłumacze autora *Vita d'un uomo*.

⁶⁵ „Quando ho coscienza di non appartenere a un particolare luogo o tempo”, *Note...*, s. 526.

⁶⁶ J. Lorentowicz, *Ś.p. Józef Jankowski*, „Świat”, 22/1935.

⁶⁷ W rzeczywistości napisał ją Raoul Maria De Angelis w 1943 r. Por. *Z dnia*, „Tygodnik Powszechny”, 9/1950 oraz A. Rogalski, *Nieco o plagiatach*, „Tygodnik Powszechny”, 11/1950.

⁶⁸ Por. A. Międzyrzecki, *Na Biennale Poezji*, „Nowa Kultura”, 41/1956; J. Przyboś, *III Biennale Poezji*, „Przegląd Kulturalny”, 41/1956; M. Pankowski, *Festiwal poetycki (III-a Biennale Poezji w Knokke)*, „Kultura”, 10/1956; *Biennale poezji*, „Życie Warszawy” 240/1956; *Z zagranicy*, „Życie Literackie”, 40/1956.

Przyboś po powrocie zdecydował się przybliżyć polskim czytelnikom dorobek nagrodzonego poety. Do swego sprawozdania z Biennale, zamieszczonego w „Przeglądzie Kulturalnym”, dołączył przekład wiersza *O, notte*, otwierającego tom *Sentimento del Tempo*, jeden z najlepszych przekładów w całej historii recepcji Ungarettiego w Polsce:

Z dalekiego wzruszenia świtu, odsłonięte prześwity w młodniku.	Dall'ampia ansia dell'alba Svelata alberatura.
Bolesne ożycie.	Dolorosi risvegli.
Liście, siostrzane liście, słyszę was w zawrocie moim.	Foglie, sorelle foglie, Vi ascolto nel lamento.
Jesień umierająca łagodności.	Autunni, Moribonde dolcezze.
O młodości minęła zaledwie godzina rozbratu.	O gioventù, Passata è appena l'ora del distacco.
Nieba wysokie młodości, wolne uniesienie.	Cieli alti della gioventù, Libero slancio.
I już jestem pustynią, straconą w tej krzywiźnie melan- cholii.	E già sono deserto. Perso in questa curva malinconia.
Lecz noc roni dale.	Ma la notte sperde le lontananze.
Milczenie oceaniczne, gwiazdne gniazda ułudy.	Oceanici silenzi, Astrali nidi d'illusione,
O, nocy	O notte ⁷⁰ .

(*O, nocy*, tłum. Julian Przyboś⁶⁹)

Rok później na łamach „Kroniki” ukazał się autorski wybór liryki włoskiej Jalu Kurka⁷¹. Pośród poetów, znów w przeważającej mierze związanych z orientacją futurystyczną (Aldo Palazzeschi, Luciano Folgore), znalazło się miejsce dla Ungarettiego i jego sztandarowego wiersza *Sono una creatura* (por. s. 62).

Choć przekład Kurka jest jedynym opublikowanym wierszem Ungarettiego w jego translatorskim *œuvre*, podobnie jak w wypadku Przybosia, trzeba go zaliczyć do najbardziej udanych interpretacji twórczości włoskiego poety w Polsce. To raczej nie przypadek. Zarówno

⁶⁹ „Przegląd Kulturalny”, 41/1956.

⁷⁰ *Vita* 1969, s. 103.

⁷¹ „Kronika”, 6/1957.

Jak ta skała
ze San Michele
tak zimna
tak twarda
tak wysuszona
tak nieposłuszna
tak całkowicie
zmartwiała

Jak ta skała
jest mój płacz
którego nikt nie widzi

Śmierć
spłaca się
życiem

Valloncello di Cima Quattro il 5 agosto

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo⁷²

(*Jestem stworzeniem,*
tłum. Jalu Kurek)

Kurek, jak i Przyboś w swym poetyckim rzemiośle ukształtowani zostali przez awangardy pierwszej połowy XX wieku. Ich artystyczna droga miała więc identyczny przebieg jak i Ungarettiego: od zachłyśnięcia się futuryzmem do dojrzałej, oryginalnej interpretacji awangardowych zdobyczy. Wspólnota poetyckiego doświadczenia objawia się w nie-spotykanej już u nikogo potem biegłości odtwarzania w polszczyźnie ascetycznego stylu Ungarettiego, analogii czy gier z wieloznacznością słów. Dzięki pokoleniowej łączności i intuicyjnemu wręcz rozumieniu mechanizmów Ungarettiańskiego wiersza tłumaczom udało się stworzyć przekłady wyjątkowe, najbliższe poetyce *Vita d'un uomo*⁷².

2.3. Lata sześćdziesiąte – Ungaretti przywódcą szkoły

Nagroda Nobla dla Salvatore Quasimoda w 1959 roku spowodowała wzrost zainteresowania włoską poezją współczesną⁷³. „Syndrom noblowski” ożywił tłumaczy oraz wydawców, co zaowocowało serią prasowych prezentacji dorobku Quasimoda i innych poetów związanych z estetyką hermetyzmu (w tym Ungarettiego), a także wydaniem zbioru poezji Quasimoda pod redakcją Artura Międzyrzeckiego⁷⁴. Do

⁷² *Vita* 1969, s. 41.

⁷³ M. Gurgul, M. Woźniak, *op.cit.*, s. 123.

⁷⁴ S. Quasimodo, *Poezje*, red. i słowo wstępne A. Międzyrzecki, PIW, Warszawa 1961.

współpracy nad przekładem zaprosił on najwybitniejszych poetów epoki, m.in. Przybosia, Władysława Broniewskiego, Mieczysława Jastruna, Jarosława Iwaszkiewicza i Antoniego Słonimskiego. Rezultat ich pracy translatorskiej został przyjęty z umiarkowanym zachwytem. Większość przekładów powstała na podstawie tzw. rybki, przekładu filologicznego, gdyż język włoski znali nieliczni z wybranych przez Międzyrzeckiego poetów⁷⁵. Mimo to ukazanie się tomu z poezją Quasimoda stanowiło symboliczny moment przełomu. Z nim dokonało się ostatecznie wprowadzenie poezji włoskiej pierwszej połowy XX wieku, a w szczególności włoskiego hermetyzmu, do świadomości polskiego odbiorcy. Czasopisma literackie przestały w końcu widzieć w Ungarettim tajemniczego bywalca międzynarodowych kongresów pisarzy, zachwycającego się nowym sputnikiem⁷⁶ wysłanym w przestrzeń kosmiczną przez radziecki rząd. Wyrósł na fundatora poetyckiego nurtu, który dał światu Salvatore Quasimoda, pisarza o określonym artystycznym życiorysie i trwale zdefiniowanej pozycji w systemie odniesień literatury światowej.

Ów przełom w postrzeganiu Ungarettiego najlepiej widać na przykładzie wzrastającej liczby i różnorodności tłumaczeń oraz wzmianek krytycznych. Wprawdzie w roku 1959 ukazał się zaledwie jeden wiersz Ungarettiego w nie najlepszym tłumaczeniu Jerzego Prokopiuka⁷⁷, ale już w roku kolejnym „Nowa Kultura” przedrukowała wywiad z poetą opublikowany we francuskim „Figaro Littéraire”⁷⁸, a Mieczysław Jastrun zamieścił własny przekład *Canto* w zbiorze szkiców o naturze poezji, *Między słowem a milczeniem*⁷⁹. W roku 1962 tłumaczenia utworów Ungarettiego pojawiły się w „Odgłosach” (fragmenty *Monologhetto* w przekładzie Stanisława Kaszyńskiego)⁸⁰, „Nowej Kulturze” (*Caino* i *L'Isola* w przekładzie Waldemara Krysińskiego)⁸¹ oraz „Współczesności” (w numerze w całości poświęconym literaturze włoskiej znalazło się m.in. tłumaczenie *I fiumi* autorstwa Artura Międzyrzeckiego)⁸², natomiast Zbigniew Herbert w swoim słynnym, dziś kultowym, tomie esejów, *Barbarzyńca w ogrodzie*, zamieścił przekład wiersza *Canto*⁸³.

⁷⁵ H. Kralowa, *op.cit.*, s. 168.

⁷⁶ „Przegląd Kulturalny”, 23/1958.

⁷⁷ „Życie i Myśl”, 11–12/1959.

⁷⁸ Ungaretti o Honolulu, Japonii i poezji, „Nowa Kultura”, 27/1960.

⁷⁹ M. Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, wyd. I, PIW, Warszawa 1960.

⁸⁰ „Odgłosy”, 19/1962.

⁸¹ Z liryki włoskiej, „Nowa Kultura”, 41/1962.

⁸² „Współczesność”, 11/1962.

⁸³ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, wyd. V, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 122 (wyd. I, Czytelnik, Warszawa 1962).

O tym, że wywiad z poetą w „Nowej Kulturze” znalazł pewien oddźwięk w polskich kręgach literackich, przekonuje zapis w dzienniku Mieczysława Jastruna pod datą 14 sierpnia 1960 roku:

Przeczytałem w „Nowej Kulturze” rozmowę z Ungarettim. Byłem wstrząśnięty jego wyznaniem: „Z czego wywodzą się jego wiersze?”

„Przede wszystkim z poczucia nicości, które tkwi w każdym pragnieniu... Wrażenie, że wszystko jest iluzoryczne... Są to uczucia znane tym, którzy żyli w pobliżu pustyni...” Przecież to uczucie towarzyszyło mi przez całe życie. To był główny „temat” moich wierszy, powtarzany w różnych wariacjach. Uderzyło mnie to – niby spotkanie dwóch dusz z tak różnych planet. Jestem ciągle pod wrażeniem tych kilku zdań, które dla kogoś innego niewiele znaczą⁸⁴.

Być może właśnie pod wrażeniem tego niespodziewanego „spotkania dusz” Jastrun (1903–1983) postanowił przetłumaczyć na język polski „drobiazg” ze spuścizny Ungarettiego. Kilka miesięcy później, 1 listopada, zanotował:

Profesor Verdiani dwukrotnie u mnie. Przełożyłem przy jego pomocy wiersze – Ungaretti: *Wyspa*, i Montale: XXX⁸⁵.

W wypadku Jastruna, jak też innych wielkich osobowości polskiej poezji, które tłumaczyły Ungarettiego na początku lat sześćdziesiątych, język włoski znając przy tym słabo lub wcale, Carlo Verdiani, włoski sławista wspominany przy okazji recepcji poety w okresie międzywojennym, odgrywał najwyraźniej rolę pośrednika, a przynajmniej inspiratora translatorskich prób. Verdiani miał kontakt z ówczesną elitą poetycką przy okazji pracy nad antologią współczesnej liryki polskiej, w której znalazły się przekłady utworów m.in. Jastruna, Przybosa czy Herberta⁸⁶. Z dziennika Jastruna wynika również, że przyjacielska zażyłość łączyła go także z Międzyrzeckim i jego żoną, Julią Hartwig⁸⁷.

⁸⁴ M. Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 267.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 273.

⁸⁶ *Poeti polacchi contemporanei...* Aleksander Wat, który w latach 1960–1961 pracował jako redaktor kolekcji polskiej i rosyjskiej firmującego antologię wydawnictwa Silva Editore (por. A. Wat, *Korespondencja...*, t. 1, s. 8, przyp. 2), konsekwentnie określał ją epitetem „śmietnik” Verdianiego: „Niestety [jest w wydawnictwie – przyp. aut.] również obskurna 500-stronnicowa antologia poezji, do której nie chcę i nie mogę się wtrącać – spadek po Verdianim. Ogromne śmietnisko. Miłosz ma tam jedenaście stron, a Jalu Kurek dziesięć”. *Ibidem*, t. 1, s. 299.

⁸⁷ M. Jastrun, *Dziennik...*, s. 375.

Pod koniec lat sześćdziesiątych na łamach prasy w Polsce i w emigracyjnych czasopismach kulturalnych własne przekłady Ungarettiego zaczął ogłaszać Zygmunt Ławrynowicz (1925–1987), poeta mieszkający na stałe w Londynie, jak dotąd najbardziej konsekwentny popularyzator *Vita d'un uomo* i jeden z najważniejszych rzeczników włoskiej poezji współczesnej w ogóle⁸⁸. Wraz z pojawieniem się Ławrynowicza nastąpił w polskiej recepcji Ungarettiego wyraźny przełom ilościowy. Tłumacz ten, ewidentnie nosząc się z zamiarem wydania całego zbioru utworów Ungarettiego⁸⁹, pracował nad obszernym korpusem tekstów i już wówczas dysponował wieloma gotowymi przekładami, wymagającymi jedynie końcowej rewizji. Tylko w ciągu roku 1967 przekłady Ławrynowicza opublikowały „Tygodnik Powszechny”⁹⁰, „Poezja”⁹¹ (w części numeru dedykowanej wyłącznie włoskiemu poecie, obok dwóch tłumaczeń Międzyrzeckiego: *I Fiumi* i *Fine di Crono* oraz eseju Gianniego Pozziego o poezji Ungarettiego) oraz ukazująca się w Londynie „Oficina Poetów”⁹². Tu towarzyszyło im obszerne studium o życiu i twórczości sędziwego podówczas poety, także autorstwa Ławrynowicza⁹³. Ciąg dalszy prezentacji Ungarettiego na łamach „Okolicy” w numerze z 1968 roku zbiegł się z osiemdziesiątą rocznicą jego urodzin, stąd do przekładów poezji dołączono kilka entuzjastycznych ocen twórczości włoskiego poety autorstwa gwiazd światowej poezji, m.in. T.S. Eliota, Saint-Johna Perse’a czy Renégó Chara, pochodzących z oryginalnego wydania *Il Taccuino del Vecchio*⁹⁴. W tym samym roku Ławrynowiczowi udało się jeszcze zamieścić własne tłumaczenia Ungarettiego w londyńskiej „Kronice”⁹⁵ i „Zwierciadło”⁹⁶. W ciągu dwóch lat tłumacz ten opublikował 63 (!) przekłady utworów Ungarettiego (niektóre z nich – jak *I Fiumi*, *Fase*, *Italia* – powtarzają się w kilku redakcjach na łamach różnych czasopism), w tym również cechujących się znacznymi rozmiarami cykli poetyckich, jak *La morte meditata* (złożony z sześciu pieśni)⁹⁷, czy poematów (*Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*)⁹⁸. Trzeba jednak podkreślić, iż duża część jego translatorskich

⁸⁸ B. Dorosz, *Ławrynowicz Zygmunt* [w:] *Słownik*, t. 5, Warszawa 1997, s. 161–162.

⁸⁹ Jak wynikałoby z rozmowy Zofii Ernstowej i Eugeniusza Kabatca opublikowanej w „Literaturze na Świecie”, tłumaczenia Ławrynowicza już w 1973 r. złożone były w redakcji Państwowego Instytutu Wydawniczego. Por. E. K[abac], *op.cit.*, s. 384.

⁹⁰ „Tygodnik Powszechny”, 37/1967.

⁹¹ *Giuseppe Ungaretti*, „Poezja”, 10/1967.

⁹² *Giuseppe Ungaretti*. Przełożył Zygmunt Ławrynowicz, „Oficina Poetów”, 2/1967.

⁹³ Z. Ławrynowicz, *Giuseppe Ungaretti. Nota o życiu i twórczości*, *loc.cit.*

⁹⁴ *Giuseppe Ungaretti*, „Oficina Poetów”, 3/1968.

⁹⁵ *Giuseppe Ungaretti*. „Rzeki” i inne liryki, „Kronika” (Londyn), 41/1968.

⁹⁶ *Faza*, „Zwierciadło”, 4/1968.

⁹⁷ „Oficina Poetów”, 3/1968.

⁹⁸ *Ibidem*, 2/1967.

dokonań ogłoszona została w emigracyjnych periodykach wychodzących w Anglii, gdzie Ungaretti od dawna cieszył się sławą jednego z klasyków światowej poezji⁹⁹. Z kolei powroty tych samych tytułów w wyborach tłumaczeń dla różnych czasopism to niewątpliwie wynik funkcjonowania literatury tego czasu w podwójnym, krajowym i emigracyjnym obiegu. Ławrynowicz mógł zresztą już wówczas negocjować z wydawcami w Polsce edycję książkową wierszy włoskiego poety.

W roku 1969 tygodnik „Forum” przedrukował wywiad z Ungarettim, udzielony francuskiemu pismu „Nouvelles Littéraires” jako głos w debacie na temat pozycji pisarza we współczesnej rzeczywistości (*Pisarz w świecie współczesnym. Teoria i praktyka*)¹⁰⁰. Osobę Ungarettiego przeciwstawiono w niej Jamesowi Hadleyowi Chase’owi (1906–1985), angielskiemu twórcy popularnych kryminałów¹⁰¹. Ci dwaj autorzy reprezentować mieli dwa przeciwległe bieguny nowoczesnej praktyki pisarskiej, dwie przeciwstawne postawy wobec artystycznej misji. Ungarettiemu przypisano tu rolę symbolu literatury wysokiej, elitarnej, rozumianej jako metafizyczna podróż ku tajemnicy istnienia, która na dodatek rzadko przynosi twórcy znaczące finansowe profity („Na poezji nie robi się majątku, a rozgłos przychodzi bardzo, bardzo powoli”). Chase natomiast utożsamiony zostaje z pisarstwem popularnym, ukierunkowanym na komercyjny sukces („Jestem i chcę być pisarzem komercyjnym”). Pomijając fakt, że Ungaretti zbyt ochoczo zadeklarował w swej wypowiedzi brak zainteresowania materialną stroną życia (to niewątpliwie kolejny autokreacyjny wybieg, pisaliśmy o tym w poprzednim rozdziale) i że z pewnością pochlebiłoby mu ujrzenie się w roli sędziwego mędrca, w którego długim życiu zamyka się doświadczenie pisarstwa „czystego”, wywiad przedrukowany w „Forum” jest w polskim kontekście ważnym świadectwem. Pojawiło się w nim kilka pojęć, bez których nie sposób rozszyfrować poetyki Ungarettiego, co niezwykle ważne w przypadku, gdy brak innych analiz krytycznych. Szczególnie ciekawy i piękny jest fragment poświęcony twórczemu natchnieniu, wielokrotnie przywoływany później w recenzjach przez polskich autorów¹⁰²:

Piszę, gdy pan Bóg przypomina sobie o mnie i obdarza mnie porcją światła, które zdaje się posiadać cudowną moc uwolnienia mnie od losu śmiertelnika. Jest to oczywiście tylko złudzenie, ale z całego serca pragnąłbym, by to była prawda. Dotychczas mówię o najważ-

⁹⁹ Tom wierszy Ungarettiego w angielskim przekładzie ukazał się w 1958 r. Por. G. Ungaretti, *Life of a Man*, wstęp A. Mandelbaum, Hamilton, London–New Directions, New York–Scheiwiller, Milano 1958.

¹⁰⁰ „Forum”, 22/1969.

¹⁰¹ Przedruk wywiadu z czasopisma „Nouvel Adam”.

¹⁰² Na przykład M. Baterowicz, *Nad Ungarettim*, „Nowy Wyraz”, 5/1976.

niejszym problemie poety: o natchnieniu. Natomiast o tym, w jaki sposób natchnienie to wyrazić w wierszu lub prozie – niewiele mam do powiedzenia. Niekiedy sformułowania narzucają się tak gwałtownie, że z trudem zdążę je zapisać. Innymi razy – całe miesiące pracy nie wystarczają mi na odnalezienie właściwej formy. Czasami – po długich latach bezowocnych prób pisanie – udawało mi się nadać głosowi mej duszy odpowiedni wyraz poetycki (...).

Nie byłbym poetą żywym, gdybym nie zmieniał również formy wyrazu. Nie było to łatwe. Trudno jest bowiem doskonalić się wewnętrznie. A słowo poetyckie może się doskonalić tylko wraz z doskonaleniem się wewnętrznym.

2.4. Lata siedemdziesiąte – Ungaretti w PIW-ie

Śmierć poety w 1970 roku została odnotowana przez kilka tytułów polskiej prasy, lecz nie stała się okazją do pogłębionej, choć spóźnionej prezentacji Ungarettiego i krytycznej dyskusji poświęconej jego poetyckiej spuściźnie. Poza lakonicznymi wzmiankami o zgonie pojawiło się kilka obszernych wspomnień, prezentujących biografię poety według klucza odpowiadającego profilowi pisma. Najlepszym tego przykładem jest artykuł Czesława Śliwińskiego w „Przeglądzie Katolickim”, w którym Ungaretti przedstawiony został wprost jako poeta religijny i oddany katolik¹⁰³. Najbardziej zaskakujący nekrolog Ungarettiego opublikowały jednak „Odgłosy”. Informacja o jego śmierci, wydrukowana w dziale *Polonica*, określa go jako bliskiego przyjaciela Apollinaire’a i polonofila:

Mając dwadzieścia lat [Ungaretti – przyp. aut.] przybył do Paryża i zaprzyjaźnił się z Apollinairem. Ta przyjaźń odegrała wielką rolę w jego życiu, był jej zawsze wierny, podkreślał polskie pochodzenie autora *Alkoholi*, niedawno mówił o nim z okazji umieszczenia pamiątkowej tablicy na paryskim domu przy Boulevard Saint Germain, gdzie Apollinaire umarł. Ochotnik na froncie włoskim w 1916 r., gorący frankofil i polonofil, świetnie znający francuski język (...) ¹⁰⁴.

Naturalnie, nie sposób negować przyjacielskiej relacji łączącej obu poetów¹⁰⁵, lecz Apollinaire, Polak, na skutek typowej dla polskiej prasy operacji, przesłonił w tym wspomnieniu jego właściwego bohatera.

¹⁰³ H.C. Śliwiński, *Giuseppe Ungaretti*, „Przewodnik Katolicki”, 49/1970.

¹⁰⁴ *Polonica*, „Odgłosy”, 25/1970.

¹⁰⁵ Ungaretti pisał o tej przyjaźni w następujący sposób: „Fra Apollinaire e me era avvenuto un avvicinamento insolito. Sentivamo in noi il medesimo carattere composito e quella difficoltà che l'animo nostro aveva di trovare la via di assomigliare a se

Śmierć Ungarettiego stała się w końcu impulsem do powstania pierwszego poetyckiego hołdu złożonego mu przez polskiego twórcę, opublikowanego jednak z pięcioletnim poślizgiem. Był to wiersz Andrzeja Tchórzewskiego, napisany pierwotnie po włosku (sic!) i zamieszczony w roku 1975 w niewielkim studium towarzyszącym przełożonym przezeń wierszom włoskiego poety na łamach efemerycznego czasopisma literackiego „Okolice”¹⁰⁶:

Ci starcy
jak lawety
w beretach
przykryci
atakują
nasz obraz życia:
szalem,
fajką,
szałem,
spokojem,
który promienieje
od stóp
idących
w wieczność zapomnienia
ku oliwnym lampom marmurom
Raz do roku
jest święto
zawsze śmierć,
poezja.

Wiersz Tchórzewskiego, który *nota bene* miał okazję osobiście poznać Ungaretti, jest niezbitym dowodem na to, że w latach siedemdziesiątych estetyka Różewiczowska nie tylko na dobre okrzepla jako uniwersalna twórcza recepta, lecz również zdążyła się zbanalizować. To za-

stesso, di costituire la propria unità. Quell'unità non l'avremo mai trovata se non ricorrendo alla poesia. Era la ricerca, era il ritrovamento di un linguaggio liberatore se riusciva a manifestare l'angosciosa ricerca di sé” (Między Apollinaire’em a mną nastąpiło zbliżenie niezwykle. Wyczuwaliśmy w sobie podobną złożoność charakteru i tę samą trudność, jaką dusze nasze napotykały w poszukiwaniach zgodnej z naszą naturą drogi, próbach budowania wewnętrznej jedni. Tej jedni żaden z nas by nie odnalazł, gdyby nie poezja. Owo poszukiwanie, owo odnalezienie języka wyzwało, jeśli było wyrazem trwożnych poszukiwań własnego ja). G. Ungaretti, *Note...*, s. 511.

¹⁰⁶ Giuseppe Ungaretti – *telegraf wyobraźni*, „Okolice”, 3/1975. W wyborze Tchórzewskiego znalazły się przekłady wierszy *Mattina* (*Cielo e mare*), *Una colomba* (pod tytułem XXX: *Di una colomba*), *Veglia*, *Noia*, *Soldati*, *Senza più peso*, *Girovago* i *San Martino del Carso*.

mierzona pochwałą hermetycznej metody analogii, próba zbudowania wiersza na modłę Ungarettiego, „bez drutów”, z odległych znaczeniowo aluzji i bez syntaktycznych podpórek. Tchórzewski wypełnił jednak skonstruowany na tej zasadzie formalny schemat wyeksploatowanymi toposami dotyczącymi literatury i starości. A także rekwizytami wprost związanymi z osobą i poezją Ungarettiego, klasyka z wyboru („oliwne lampy marmury”), który miłośnikom literatury Italii znany jest głównie z późnych fotografii, w szalu, berecie i z fajką.

Tchórzewski, jako krytyk wyróżniający się wiedzą i wrażliwością, okazał się tłumaczem nie do końca otwartym na specyfikę stylu włoskiego poety. Choć w komentarzu do swych przekładów podkreśla on w twórczości Ungarettiego jej kombinatoryczne uwikłanie semantyki w formę – jako pierwszy w Polsce akcentuje ten problem tak wyraźnie – nie potrafi swych obserwacji krytycznych wykorzystać w translator-skiej praktyce. Wewnętrzny dramatyzm oryginalnego tekstu stara się oddać poprzez udratyzowanie słownika, co niejednokrotnie daje wręcz groteskowy efekt, jak w polskiej wersji wiersza *Veglia*:

Cima Quattro il 23 dicembre 1915

Aż do świtu
rzucony
blisko
towarzysza
o gębie
wyszczerzonej
ku pełni księżyca

O rękach wykrwionych
w ciszę mą
wciśniętych
pisałem
listy pełne miłości

Jeszcze nigdy nie byłem
tak atakowany
i tak złączony z życiem

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore.

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita¹⁰⁸.

(Czuwanie, tłum. Andrzej
Tchórzewski¹⁰⁷)

¹⁰⁷ „Okolice”, 3/1975.

¹⁰⁸ *Vita* 1969, s. 25.

W roku 1970 ukazał się pierwszy naukowy artykuł poświęcony Ungarettiemu autorstwa polskiego badacza¹⁰⁹. Niestety, pracę Stefana Pieczary ocenić trzeba jako mało rzetelną w sensie akademickim. Pieczara, romanista, z twórczością Ungarettiego zapoznawał się w języku francuskim – tytuły poszczególnych zbiorów, Ungarettiańskie słowa klucze, jak też nazwa zapoczątkowanego przezeń poetyckiego nurtu (*hermétique*) cytowane są w tekście po francusku. To miejscami niejasna kompilacja historycznoliterackich oczywistości, której główną zasługą jest samo wprowadzenie *Vita d'un uomo* do akademickiej dyskusji w naszym kraju. Przytoczmy konkluzję:

(...) poezja [Ungarettiego – przyp. aut.] jest fragmentaryzacją rzeczywistości, on sam jest „maszyną” do tworzenia poezji, elokwentnym mózgowcem, odkrywcą analogii między słowem a nicością. Jest piewą obrazów i przenośni poezji. Rytm posiada strukturę surową. Miał duży wpływ na poetycki język włoski¹¹⁰.

Artykuł Pieczary nie mógł raczej liczyć na duży oddźwięk. Szkoda, tym bardziej że na początku lat siedemdziesiątych zainteresowany czytelnik poszukujący wiadomości o Ungarettim w języku polskim poza wspomnianym przedrukiem eseju Pozziego miał do dyspozycji jedynie krótkie hasło poświęcone poecie w *Małym słowniku pisarzy włoskich*¹¹¹ oraz kilka akapitów w wydanej w Polsce w roku 1969 historii literatury włoskiej Nicolino Sapegna, anachronicznej już w chwili publikacji (przynajmniej w części traktującej o literaturze współczesnej)¹¹².

Wydanie zbioru poezji Ungarettiego w przekładzie Zygmunta Ławrynowicza nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w 1975 roku, które poprzedził bezpośrednio druk pojedynczych utworów w „Literaturze na Świecie”, nie wpłynęło w istotny sposób na rozpoznawalność autora w Polsce. W ogólnej perspektywie recepcji Ungarettiego wydanie *Poezji* nie stanowiło symbolicznego przełomu, nie okazało się aktem jego ostatecznej „naturalizacji”, jak stało się to na przykład w krajach niemieckiego obszaru językowego po publikacji tomu wierszy twórcy *Vita d'un uomo* w tłumaczeniu Ingeborg Bachmann.

¹⁰⁹ S. Pieczara, *Giuseppe Ungaretti twórca czystego języka poetyckiego*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 3/1970, s. 293–294.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 294.

¹¹¹ Z. Matuszewicz, *Ungaretti* [w:] *Mały słownik pisarzy włoskich*, red. H. Młynarska i in., Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 200–201.

¹¹² Pierwsze wydanie ukazało się we Włoszech w 1936 r. Podstawą przekładu dla wydania polskiego była późniejsza edycja z 1946 r. Por. N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, PWN, Warszawa 1969, oraz K. Żaboklicki, Józef Heistein, „Historia literatury włoskiej”, recenzja w „Kwartalniku Neofilologicznym”, 4/1980, s. 475.

Przekłady Ławrynowicza, uznane za przeciętne, nie wzbudziły ani zachwytów krytyki, ani szczególnego zainteresowania publiczności.

W większości recenzji powracają zarzuty niereprezentatywności wyboru tłumaczeń i ich formalnej niedoskonałości¹¹³. Raczej pozytywnie odniósł się do pracy translatorskiej Ławrynowicza Marek Baterowicz, poeta, filolog, stypendysta uniwersytetów w Perugii i Rzymie, a w późniejszych latach również tłumacz Ungarettiego¹¹⁴. Dość wysoko oceniła przekłady również Halina Kralowa w swym wystąpieniu na międzynarodowej konferencji poświęconej Ungarettiemu¹¹⁵. Chwali Ławrynowicza za umiejętność oddania w polszczyźnie prostoty i wyrafinowania wierszy włoskiego poety, gani – głównie za archaiczne lub zbyt nacechowane emocjonalnie słownikowe wybory.

Ukazanie się w PIW-owskiego zbioru zbiegło się w czasie z przyznaniem Nagrody Nobla drugiemu poecie z „wielkiej trójki”, Eugenio Montalemu. Zdaniem Eugeniusza Kabatca, zasłużonego tłumacza literatury włoskiej i wieloletniego współpracownika „Literatury na Świecie”, który nie omieszczał skomentować werdyktu Szwedzkiej Królewskiej Akademii Nauk na macierzystych łamach, to właśnie Ungaretti bardziej sobie na tę nagrodę zasłużył, choćby ze względu na swą artystyczną i historyczną rolę twórcy nowej poetyki, która zdominowała poszukiwania całej włoskiej liryki, w tym i laureata, na kilka dziesięcioleci¹¹⁶. Po Noblu dla Montalego pozycja twórcy *Il Porto Sepolto* zmarginalizowała się w Polsce zupełnie. Było to w pewien sposób odbiciem sytuacji we Włoszech, gdzie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych krytyka, niewątpliwie również pod wpływem werdyktu sztokholmskich akademików, odkrywała w Montalem największego poetę stulecia, zaniedbując tym samym dzieło Ungarettiego¹¹⁷. W Polsce w tym okresie obserwujemy autentyczny wzrost zainteresowania Montalem, który wyrósł tym samym na najważniejszą postać życia literackiego Italii, i swoisty boom tłumaczeniowy (w latach siedemdziesiątych ukazały się w prasie przekłady ponad 70 jego utworów)¹¹⁸. A że, mówiąc kolokwialnie, miał więcej szczęścia do tłumaczy niż Ungaretti, jego poezja zaspokoila zapotrzebowanie odbiorców oraz kanonu literatury światowej, funkcjonującego w ówczesnej Polsce, na „jakiegoś” współczesnego poetę z Włoch. Zniknięcie Ungarettiego z rynku literackiego mogło się też wiązać ze

¹¹³ Z. Dolecki, *Prolog do Ungarettiego*, „Kierunki”, 2/1976; E. Kabatc, *Poezje Ungarettiego*, „Literatura na Świecie”, 2/1976, s. 72.

¹¹⁴ M. Baterowicz, *loc.cit.*

¹¹⁵ H. Kralowa, *op.cit.*, s. 169–171.

¹¹⁶ E. Kabatc, *Poezje...*, *loc.cit.*

¹¹⁷ G. Raboni, *La „riscoperta” di Ungaretti...*, *loc.cit.*

¹¹⁸ M. Gurgul, M. Woźniak, *op.cit.*, s. 124.

swoistym przesystemem po kilku latach intensywnej działalności popularyzatorskiej Ławrynowicza.

Syndrom noblowski i ostatnie echa książkowego wydania poezji Ungarettiego wyczuwalne są wyraźnie we włoskim numerze „Literatury na Świecie” z roku 1976, w którym ukazała się recenzja zbioru i trzy wiersze włoskiego autora w tłumaczeniu Baterowicza, przedrukowane później w zbiorze jego oryginalnych liryków *Od zieleni do rdzy*¹¹⁹. Była to ostatnia większa inicjatywa przed stagnacją, która z przyczyn historycznych miała nastąpić w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych.

2.5. Lata osiemdziesiąte – Ungaretti staje się klasykiem

Do roku 1987 – kiedy to publikacja tomu poezji Eugenia Montalego, również nakładem PIW-u, będącego owocem współpracy uznanych poetów i tłumaczy, m.in. Zygmunta Kubiaka, Urszuli Koziół czy Anny Kamieńskiej¹²⁰, i dobrze przyjętego nawet w kręgach akademickich, na nowo stworzyła klimat do dyskusji o liryce włoskiej XX wieku i przyczyniła się w końcu do zaistnienia w Polsce poetów właściwego hermetyzmu – wiersze Ungarettiego pojawiły się jedynie w dwóch kontekstach. Pierwszy z nich to polskie wydanie klasycznego opracowania Hugona Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik* (tyt. polski: *Struktura nowoczesnej liryki*; oryginał ukazał się po raz pierwszy w roku 1956)¹²¹. Utwory Ungarettiego ilustrujące rozdział poświęcony hermetyzmowi przełożył na użytek tej edycji Roman Kołoniecki¹²². Drugi – dość przypadkowe tłumaczenie wiersza *Veglia*, ogłoszone przez Piotra Radzikowskiego w numerze „Pisma Literacko-Artystycznego” poświęconym włoskiej kulturze i polityce¹²³. Ungaretti powrócił po kilkuletniej przerwie w „Literaturze na Świecie” dzięki przekładom Zbigniewa Krawczyka¹²⁴, wówczas studenta filologii włoskiej Uniwersytetu Warszawskiego, oraz krótkim studiom o poezji hermetycznej autorstwa Kralowej¹²⁵ i Jarosława Mikołajewskiego¹²⁶. Mimo skrótowej formy, po raz pierwszy tłumaczyły one polskiemu czytelnikowi najważniejsze pojęcia krytycznoliterackie,

¹¹⁹ M. Baterowicz, *Od zieleni do rdzy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

¹²⁰ E. Montale, *Poezje wybrane*, wyb. i wstęp H. Kralowa, PIW, Warszawa 1987.

¹²¹ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, tłum. i wstęp E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.

¹²² Por. *ibidem*, s. 245–251, 346–349 oraz 378–379.

¹²³ „Pismo Literacko-Artystyczne”, 4/1986.

¹²⁴ „Literatura na Świecie”, 11/1987.

¹²⁵ H. Kralowa, „Trobar clus” współczesnego poety, *ibidem*, s. 168–172.

¹²⁶ J. Mikołajewski, *Słowo o hermetyzmie*, *ibidem*, s. 165–167.

które zrosły się z tą poetyką, i przedstawiały „sezon” hermetyczny w jego historycznoliterackim kontekście¹²⁷.

W tym samym 1987 roku Ungaretti pojawił się jako jeden z bohaterów artykułu Arnoldo Gnisciego, opublikowanego (po włosku) w „Kwartalniku Neofilologicznym”, w którym autor dokonuje porównawczej analizy utworów Ungarettiego, Montalego i Quasimoda. Ten interesujący jako próbka oryginalnej włoskiej krytyki tekst z powodów językowych trafić mógł jedynie do wyspecjalizowanego grona odbiorców¹²⁸.

W roku 1988 ukazał się tomik poezji Janusza Stanisława Pasierba, *Wnętrze dłoni*, do którego, jako część cyklu poświęconego Rzymowi, pt. *Miasto*, weszło kilka przekładów liryków Ungarettiego pod wspólnym tytułem *Lekcja Ungarettiego*¹²⁹. Dodatkowy wiersz włoskiego poety, *L'Allegria di naufragi*, znalazł się w cyklu zamykającym zbiór, zatytułowanym *Wyspa*. Jak wiadomo, poezja Pasierba – kapłana i poety, historyka sztuki, poliglota i erudyty – mocno osadzona jest w świecie sztuki. Twórczość innych artystów odgrywa w niej rolę filtru w percepcji realnego świata i pomocy w eksplorowaniu podstawowej kwestii, czyli dramatycznej, niewolnej od napięć relacji między Bogiem a ludzkością¹³⁰. W przypadku Pasierba zbiegają się dwie główne drogi ukierunkowanej recepcji Ungarettiego, sygnalizowane na początku rozdziału. Nieprzypadkowo wybiera on włoskiego poetę na swego nauczyciela. Od Ungarettiego Pasierb oczekuje nie tylko lekcji zwięzłej, precyzyjnej formy, bliskiej założeniom własnej poetyki, lecz również filozoficznej, egzystencjalnej pomocy. Autor *Vita d'un uomo* widział przecież w poezji formę kontaktu z Bogiem:

(...) l'origine della poesia è il contatto dell'uomo con Dio, è il contatto dell'uomo che non sa, che non potrà mai sapere. Quel contatto così

¹²⁷ O tym, że do dziś stanowią one dla polskiego odbiorcy podstawowe źródło wiedzy o hermetyzmie, przekonać się można, sięgając po niedawny (2006 r.) artykuł poetki i polonistki młodego pokolenia, Joanny Roszak, poświęcony poezji konkretnej. Cytuje ona w nim tekst Mikołajewskiego w kontekście zasług poetów hermetyzmu w uwolnieniu potencjału symbolicznego słowa; por. J. Roszak, *Klepsydra w słowie „klepsydra” cała jest. Poezja konkretna – wiersz jako parafraza tekstu*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 4/2006, s. 47.

¹²⁸ A. Gnisci, *L'ora della doppia luce*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, 2/1987, s. 219–227.

¹²⁹ J.S. Pasierb, *Wnętrze dłoni*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988. Przedruk *Lekcji Ungarettiego* w: J.S. Pasierb, *Liturgia serca*, red. J. Sochoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2002.

¹³⁰ Por. M. Łukaszuk, *Teraźniejszość rzeczy przeszłych. „Jakub” Pasierba*, oraz M. Prussak, *Świat kultury w poezji Janusza Pasierba. Wokół wiersza „genesis”* [w:] Janusz St. Pasierb – poeta, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszuk, M. Prussak, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała S. Wyszyńskiego, Warszawa 2003, odpowiednio s. 113–130 i s. 133–143.

che l'illumina, e in un modo impreciso perché non è dato di conoscere che vagamente il mistero che non sarebbe altrimenti mistero¹³¹.

(...) źródłem poezji jest kontakt człowieka z Bogiem i jest to kontakt człowieka, który nie wie, któremu nigdy nie dane będzie wiedzieć. Taki kontakt, który jest dlań olśnieniem, lecz niepełnym, gdyż tajemnicę poznać można jedynie jak przez mgłę; w przeciwnym razie nie byłaby tajemnicą.

W twórczości Pasierba poety Ungaretti dołączył w ten sposób do panteonu innych nauczycieli życia i sztuki: wielkich artystów, których dziełami Pasierb badacz zajmował się naukowo i które Pasierb podróżnik mógł kontemplować *in situ*, jako jeden z wybranych w komunistycznej Polsce, której władze reglamentowały zagraniczne wyjazdy obywateli. Wyprawa do źródeł europejskiej kultury, spotkanie z alternatywną rzeczywistością Zachodu, szansa zachłyśnięcia się wolnością i pełnią dziedzictwa światowej literatury oraz sztuki obrosły w twórczości pisarzy po roku 1956 w ważny mit. Wynikał on ze szczególnej odpowiedzialności odczuwanej przez intelektualistów, którym dano możliwość podróżowania. Liczne relacje z podróży, dzienniki, wspomnienia z tego okresu łączy przekonanie o obowiązku skrupulatnego utrwalania wspomnień artystycznych bogactw i doświadczenia wolności za żelazną kurtyną, by móc się nimi podzielić z tymi, którzy wyjechać z kraju nie mogli¹³². Zbigniew Herbert pisze wprost:

Skoro zostałem wybrany (...), to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostac wyborowi i uczynić go wyborem moim. Wyobrazić sobie, że jestem delegatem i posłem tych, którym się nie udało. I jak przystało na delegata czy posła, zapomnieć o sobie, wysilić całą swoją wrażliwość i zdolność rozumienia, aby Akropol, katedry, Mona Liza powtórzyły się we mnie (...). I żebym to, co z nich pojąłem, potrafił przekazać innym¹³³.

W postulowanym przez Herberta „wysiłku wrażliwości”, twórczym przefiltrowywaniu widzianych obrazów, patriotyczna powinność wybrańca zbiegała się z wielowiekową tradycją erudycyjnych literackich sprawozdań z podróży. Do Włoch podróżowano przecież po naukę

¹³¹ Ungaretti *commenta Ungaretti...*, s. 817.

¹³² D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2003, s. 60–61.

¹³³ Z. Herbert, *Duszyzka* [w:] *Labirynt nad morzem*, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2000, s. 90.

i natchnienie. Pasierb, opisując swą podróż w subiektywnej lirycznej formie, podążył szlakiem utworowanym w poezji nowoczesnej m.in. przez Iwaszkiewicza i Przybosia. Estetycznej i intelektualnej przygodzie, jaką jest wędrówka śladami geniuszy sztuki, towarzyszy u tych autorów spoglądanie w głąb siebie, poszukiwanie u źródeł zachodniej cywilizacji pełni własnego życia¹³⁴. Jasne staje się więc, że poezja Ungarettiego, jako jedno z artystycznych olśnień wyłaniających się z pejzażu Italii, nie tylko legitymizuje erudycyjny charakter zbioru Pasierba, ale stanowi przystanek w odbywanej przez niego jednocześnie podróży duchowej. W takim kontekście sama zmienia się w element śródziemnomorskiego mitu.

W ramach podsumowania omówionego dotychczas chronologicznego zarysu recepcji Ungarettiego w Polsce warto zatrzymać się nad jej dwoma specyficznymi interpretacjami: katolicką i „śródziemnomorską”, które we *Wnętrzu dłoni* nakładają się na siebie. Dodatkowym uzasadnieniem jest fakt, że tomik Pasierba pojawia się pod koniec epoki PRL, której te dwa kierunki odczytań *Vita d'un uomo* są poniekąd wytworem. Przełom roku 1989 całkowicie zmienił zasady funkcjonowania rynku wydawniczego, ale też sposób postrzegania roli tłumacza i tłumaczonej przezeń literatury. Nim więc dane będzie się nam przekonać, jak poezja Ungarettiego radzi sobie w wolnorynkowych realiach, przyjrzyjmy się bliżej recepcji artysty jako poety chrześcijańskiego oraz współczesnego klasyka literatury śródziemnomorskiej, z chęcią przywoływanego przez polskich podróżników erudyków.

2.6. Ungaretti chrześcijański

Utożsamienie Ungarettiego z katolicyzmem, które dokonało się w Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wywołałoby zapewne szczere zdumienie przeciętnego włoskiego czytelnika. Szerokiej publiczności w Italii i na świecie znany jest on głównie jako twórca *L'Allegria*. We wczesnych lirykach poety pytanie o sens ludzkiego bytu zawsze podszyte jest laicką wątpliwością, niekiedy wręcz obrazoburczym nihilizmem, a pragnienie Boga, którego nie potrafi on w sobie stłumić, jest raczej tęsknotą za Bogiem filozofów niż osobowym Bogiem chrześcijan. Postrzeganie Ungarettiego jako autora religijnego, związanego z określoną konfesją, jest specyfiką jego polskiej recepcji, choć w biografii poety i jego dojrzałej twórczości można się dopatrzeć pewnych uprawniających taki odbiór przesłanek. Twórca *Vita d'un uomo*

¹³⁴ H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 106.

trwale wpisał się w świadomość odbiorców, rekrutujących się zwłaszcza z kręgów duchowieństwa, jako „poeta chrześcijański” i nawet obecnie bywa tak wprost nazywany¹³⁵. Jest to konsekwencją częstej obecności Ungarettiego na łamach prasy o profilu religijno-społecznym i kulturalnym, ukazującej się w okresie PRL, adresowanej do katolickiej inteligencji. Jej czytelnicy na stałe umiejscowili poetę w zapożyczonym kanonie pisarzy katolickich. Tu zaskakiwać może przede wszystkim trwałość takiego „spozycjonowania” Ungarettiego (najintensywniejsza promocja poety we wspomnianych periodykach przypadła na lata siedemdziesiąte), mniej zaś jego przyczyny.

Nie jest bowiem dziełem przypadku, że okazały wybór tłumaczeń utworów Ungarettiego autorstwa Ławrynowicza pojawił się na łamach „Tygodnika Powszechnego”, duże wspomnienie pośmiertne w „Przeglądzie Katolickim”, a recenzja PIW-owskiego wyboru poezji w „Kierunkach”, piśmie pomyślanym przez PAX jako konkurencja dla „Tygodnika”. By lepiej zrozumieć przyczyny tej obecności, trzeba zdać sobie sprawę z analogii między sytuacją na zachodzie Europy w pierwszych latach po I wojnie światowej i w Polsce po zakończeniu II wojny. W naszym kraju potężny cywilizacyjny kryzys, przeczucie „zmięczenia Zachodu” ze swymi intelektualnymi (*rappel à l'ordre*) i artystycznymi konsekwencjami, zaznaczyły się dopiero w 1945 roku, objawiając się wprawdzie w „pokawałkowanej” liryce Tadeusza Różewicza, a po roku 1956 w tzw. nurcie klasycznym poezji. W roku 1918 euforia z powodu odzyskanej niepodległości i problemy państwa *in statu nascendi* przesłoniły ogólny klimat panujący w europejskiej myśli.

Mając przeczucie dziejowego przełomu i początku nowej epoki, ksiądz Jan Piwowarczyk tak oto pisał w programowym artykule *Ku katolickiej Polsce*, opublikowanym w marcu 1945 roku w pierwszym numerze „Tygodnika Powszechnego”:

Znaleźliśmy się w momencie, który odpowiada czasom rozkładu Imperium Rzymskiego pod naciskiem nowych nieokiełznanymi ludów i nowych równie pierwotnych idei, które im przewodziły. Albo czasom załamania się średniowiecznego ustroju stanowego i formowania się nowego typu kultury. W naszych oczach dokonuje się to, co Spengler nazywał może niewłaściwie „upadkiem Zachodu”. Ginie pewien morfologiczny typ kultury społecznej, państwowej, jednostkowej, by dać miejsce nowemu.

Czeka nas zaś zadanie stworzenia nowego typu kultury dla pomieszczenia takich wartości „Zachodu”, jak prymat ducha nad

¹³⁵ Por. http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/twoj_sposob_02.html (ostatnia odsłona 16.01.2008).

materią, wyzwolenie osoby ludzkiej z tyranii warunków zewnętrznych, etyczny sens życia itd.¹³⁶

Według Piwowarczyka, jedyną odpowiedzią na duchową zapaść po wojnie i wymagania nadchodzącej epoki mógł stać się katolicyzm ze swym moralnym łaodem i reprezentowaną przez siebie tradycją. Ten pomysł wydaje się szczególnie bliski postulatом niektórych pisarzy i myślicieli z Francji (jak Henri Massis) oraz Niemiec (Hermann von Keyserling czy cytowany w artykule Oswald Sprengler, autor głośnej książki *Zmierzch Zachodu*), którzy w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku widzieli w odrodzeniu katolicyzmu jedyny sposób na przezwycięzenie niemocy toczącej europejską cywilizację¹³⁷. Ponadto, w przekonaniu Piwowarczyka, zbliżenie, jakie w czasie wojny nastąpiło między polską inteligencją a Kościołem, miało się w naturalny sposób przełożyć na katolickość państwa formującego się po 1945 roku.

Choć zbudowanie Polski katolickiej okazało się niemożliwe, komunistyczne władze oddały polskiemu katolicyzmowi niezamierzoną przysługę, jednocząc w opozycji kościelną hierarchię i wielu wybitnych intelektualistów. W kręgach inteligencji katolickiej, skupionej wokół „Więzi”, „Znaku” czy wielokrotnie przywoływanego „Tygodnika Powszechnego”, stworzono nowy model polskiego „oświeconego” katolicyzmu, odzégnującego się od zaściankowej dewocji, godzącego głęboką wiarę z intelektualną otwartością i filozoficzną wręcz wrażliwością na świat¹³⁸. Postać poety konwertyty idealnie wpisywała się w ten wzorzec.

Ungaretti świetnie znał poglądy pisarzy takich, jak Keyserling czy Massis¹³⁹; co więcej, komentował je na łamach włoskiej prasy. We współczesnym świecie dostrzegał utratę proporcji (*misura*), lecz nigdy nie wypowiedział się o otwarciu po stronie katolickiego *renouveau*. Wyjście z kryzysu, przynajmniej na płaszczyźnie artystycznego działania, widział w przywróceniu świadomości pierwotnego związku między sztuką i religią. Tę ostatnią należy raczej interpretować jako kontakt z filozoficznym Absolutem, duchowe przeżycie:

Sarebbe forse il nostro secolo un secolo di missione religiosa?

Probabilmente ci troviamo in un secolo nel quale la verità scappata ormai dalle cellette delle statistiche, e dalle fosse dell'archeologia e della mineralogia, va ripigliando largo il respiro dei poeti.

È dunque questo poeta, un poeta religioso?

¹³⁶ J. Piwowarczyk, *Ku katolickiej Polsce*, „Tygodnik Powszechny”, 1/1945.

¹³⁷ D. Baroncini, *op.cit.*, s. 15 i nn.

¹³⁸ T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia: obiegi – wzorce – style*, wyd. II uzup. i popr., TAIWPN „Universitas”, Kraków 2004, s. 364–365.

¹³⁹ D. Baroncini, *op.cit.*, s. 19.

Lo è! In verità, tale è sempre stata la missione della poesia. Ma dal Petrarca in poi (...), giornalmente aggravando, la poesia voleva darsi a intendere che aveva altri scopi – riuscendo, quando era poesia, ad essere religioſa, anche contro ogni ſua intenzione.

Oggi il poeta ſa e riſolutamente afferma che la poesia è testimonianza d'Iddio, anche quando eſſa è una beſtemmia. (...)

Come nel ſogno di Michelangelo dove il Padre, per darle vita, tocca il dito a poca terra, il poeta nuovo vorrebbe udire nelle ſue povere parole, tornata nel mondo la voce di quella grazia¹⁴⁰.

Czyżby naſz wiek miał ſtać ſię ſtuleciem religijnego poſłannictwa?

Prawdopodobnie przyszło nam żyć w epoce, w której prawda wymykająca ſię ze ſłupków ſtatystyk oraz wykopalisk archeologów i mineralogów na powrót nie daje poetom wytchnienia.

Czy zatem ów poeta jeſt poetą religijnym?

Ależ tak! W gruncie rzeczy właſnie takie było zawsze przeſłanie poezji. Lecz od czasów Petrarki (...), z każdym dniem coraz uſilniej poezja chciała dać do zrozumienia, że ma inne cele – przy czym, o ile była poezją, pozostawała w związku z religią, nawet wbrew wszelkim ſwym intencjom.

Dziś poeta wie i ſtanowczo potwierdza, że poezja jeſt ſwiadectwem iſnienia Boga, również wówczas, gdy ſama jeſt bluźnierstwem. (...)

Jak w wizji Michała Anioła, w której Ojciec dotyka palcem mizernej gliny, by obdarzyć ją życiem, nowy poeta chciałby uſłyszeć w ſwych żałoſnych ſłowach głos owej łaski, który powrócił na ziemię.

Przytoczony fragment pozwala głębiej zrozumieć, dlaczego Ungaretti od ſamego początku deklaruje ſię jako poeta religijny – w poezji objawia ſię natura Absolutu, jeſt ona „hymnem zatracenia ſię w Bogu” (*inno d'abbandono in Dio*)¹⁴¹. Pamiętać jednak trzeba, iż w jego wypadku znaczenie religii nie wyczerpuje ſię w roli mistycznego źródła wszelkiej poezji. U Ungarettiego (nie zapominajmy o biografii poety!) religijność pojmowana jeſt również w czysto ludzkich kategoriach. Desperacka potrzeba łączności z tym, co niewyraźalne, a także próby zgłębienia tajemnicy bytu w okresie *L'Allegria* skutkują nieustanną metafizyczną udręką i prowadzą Ungarettiego, wówczas jeſzcze agnoſtyka, do prze-pojonego dramatyzmem wołania:

¹⁴⁰ G. Ungaretti, *Poesia e civiltà* [w:] *Vita* 1974, ſ. 321–322.

¹⁴¹ G. Ungaretti, *Innocenza e memoria...*, ſ. 132.

[Lecz czym jest Bóg?
(Przebudzenia – tłum. Jarosław
Mikołajewski¹⁴³)]

[Lecz moje krzyki
rozdrapują
jak błyskawice
kruchy klosz
nieba

Drażą
bez trwogi
(Samotność – tłum. aut.)]

zamknięty wśród śmiertelnych
rzeczy
(gwiazdziste niebo minie także)
skąd we mnie pragnienie Boga?
(Potępienie – tłum. Janusz S.
Pasierb¹⁴⁶)]

Ma Dio cos'è?
(Risvegli)¹⁴²

Ma le mie urla
feriscono
come fulmini
la campana fioca
del cielo

Sprofondano
impaurite
(Solitudine)¹⁴⁴

Chiuso fra cose
mortali

(Anche il cielo stellato finirà)

Perché bramo Dio?

(Dannazione)¹⁴⁵

Na etapie powstawania *Sentimento del Tempo* przybierają one konkretny kształt religijnej deklaracji i głośnego powrotu poety na łono Kościoła katolickiego.

Wielkanoc 1928 roku Ungaretti spędził w opactwie w Subiaco, goszcząc u przyjaciela Francesca Vignanellego, benedyktyńskiego mnicha z Monte Cassino. Uczestnicząc w medytacjach i celebracji Wielkiego Tygodnia, „niespodziewanie zrozumiał, że słowa liturgii stały się mu wewnętrznie bliskie”¹⁴⁷. Katolicyzm wypełnił egzystencjalną pustkę, której doświadczał Ungaretti jako człowiek, zaś Ungarettiemu pocie ofiarował swą „mądrość tysiącleci” (*millenaria saggezza*) wraz z całym repertuarem tradycji i kulturowych odniesień. Pierwszą manifestacją odzyskanej wiary był wiersz *Pietà*, opublikowany początkowo w wersji francuskiej na łamach wpływowego „Nouvelle Revue Française”, którego poeta był stałym współpracownikiem. Według słów samego autora, utwór wzbudził w owym czasie powszechną konfuzję (*diffuso turbamento*). Trudno się temu dziwić: artysta nie ukrywał wcześniej ate-

¹⁴² Vita 1969, s. 36.

¹⁴³ „Tygodnik Powszechny”, 35/2003.

¹⁴⁴ Vita 1969, s. 64.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 35.

¹⁴⁶ J.S. Pasierb, *Wnętrze dłoni...*, s. 94.

¹⁴⁷ L. Piccioni, *Vita di un poeta...*, s. 107.

istycznych czy wręcz antyreligijnych przekonań, a w młodości zasłynął jako nieprzejezdny antyklerykał. W jednym z tekstów wspominał nawet, że próbował podpalić brodę zakonnika, którego matka przysłała po niego, chcąc go ściągnąć do domu¹⁴⁸. Zaskakującą wewnętrzną przemianę Ungarettiego przypieczętowała symbolicznie, niemal czterdzieści lat później, jego obecność na placu św. Piotra podczas Soboru Watykańskiego II w roli przedstawiciela świata kultury i sztuki. Wtedy to po wysłuchaniu orędzia Pawła VI, skierowanego do twórców, w ich imieniu odebrał jego tekst z rąk papieża.

Wspomnienie tego wydarzenia otwiera pośmiertny artykuł o Ungarettim w „Przeglądzie Katolickim” autorstwa Henryka Czesława Śliwińskiego¹⁴⁹. Prasa katolicka w Polsce widziała w poecie przede wszystkim przyjaciela papieża, ucieleśnienie ideału katolickiego intelektualisty, mogącego posłużyć za wzór rodzimej inteligencji. Śliwiński przedstawia go niemal jak współczesnego świętego, korzystając ze sprawdzonych *topoi* literatury hagiograficznej. Akcentuje więc religijny klimat rodzinnego domu poety:

Matka (...) nie zaniedbywała jednak religii, wychowując syna w sposób niemal purytański. (...) W domu nie gasło nigdy światelko przed wizerunkiem Matki Boskiej. (...) Z okresu najwcześniejszego dzieciństwa zapamiętał (...) cotygodniowe odwiedziny cmentarza, gdzie godzinami przebywał z matką zatopioną w modlitwie

i podkreśla niepokornego ducha młodego Ungarettiego, który jednak dzięki łasce odnalazł wewnętrzny spokój:

Giuseppe Ungaretti nie był naturalnie poetą utemperowanym – przeciwnie, bywał często gniewny i pogardliwy, lecz kiedy cierpienie zapukało do drzwi, w jego poezję wszedł świat nowego odczuwania, a jego wiersze stały się wierszami modlitwy i wiary.

W ten sposób banalizuje dramatyczną duchową walkę Ungarettiego z poczuciem pustki i metafizycznego osamotnienia oraz sprowadza życie poety do stopniowego dojrzewania do wiary chrześcijańskiej. Jedyne cytowane przez Śliwińskiego fragmenty poezji włoskiego autora to apostrofa do Chrystusa z *Mio fiume anche tu*. W oczach czytelników musiała być ona bliska chętnie posługującej się poetyką natchnionego wyznania liryce kapłańskiej, która właśnie na początku lat siedemdziesiątych umacniała się jako zjawisko literackie¹⁵⁰:

¹⁴⁸ A. Cortellessa, *Ungaretti...*, s. 18.

¹⁴⁹ H.C. Śliwiński, *loc.cit.*

¹⁵⁰ T. Drewnowski, *op.cit.*, s. 333 i nn.

Chrystusie zamyślony i żywy,
Gwiazdo wcielona w mrokach
ludzkości,
Bracie składający z siebie ofiarę
Odwieczną,
By odnowić człowieka...
Święty, Święty, który cierpisz,
chroniąc zmarłych przed śmiercią,
podtrzymując nas nieszczęsnych
przy życiu,
przyrzekam ci w nieutulonym żalu,
że płakać więcej nie będę.

(*Mio fiume anche tu*, fragm.,
tłum. Henryk C. Śliwiński¹⁵¹)

Cristo, pensoso palpito,
Astro incarnato nell'umane tene-
bre,
Fratello che t'immoli
Perennemente per riedificare
Umanamente l'uomo (...)
Santo, Santo che soffri
Per liberare dalla morte
i morti
E sorreggere noi infelici
vivi,
D'un pianto solo mio
non piango più (...) ¹⁵²

Podobne wrażenie można odnieść, analizując wybór poezji Ungarettiego ogłoszony przez Ławrynowicza na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Znalazły się w nim utwory pochodzące z tomu *Sentimento del Tempo* i powstałe w latach 1928–1930, czyli bezpośrednio po nawróceniu poety (*La Preghiera, Dannazione, Senza più peso, Non gridate più* oraz *La Madre*). W otwarty sposób przywołują cały pojęciowy „inwentarz” chrześcijaństwa: modlitwę, potępienie, antytezę ciało–duch, ideę wieczności itp. I zawierają bezpośredni zwrot do Boga, tu już wyraźnie Boga chrześcijańskiego, nazywanego „Panem” (*Signore*) i „Przedwiecznym” (*Eterno*):

A serce kiedy ostatnim łopotem
Sprawi, że wreszcie padną mro-
ków mury
By mnie przed Stwórcę, Matko
zaprowadzić
Tak jak i niegdyś weźmiesz mnie
za rękę.
Na kolanach, stanowcza,
Jak posąg będziesz u stóp
Przedwiecznego,
Taka jaką już widział przedtem
Gdy jeszcze byłaś wśród żyjących

(*Matka*, fragm., tłum. Zygmunt
Ławrynowicz¹⁵³)

E il cuore quando d'un ultimo
battito
Avrà fatto cadere il muro d'ombra
Per condurmi, Madre, sino al
Signore,
Come una volta mi darai la mano.
In ginocchio, decisa,
Sarai una statua davanti all'Eterno,
Come già ti vedeva
Quando eri ancora in vita ¹⁵⁴.

¹⁵¹ „Przewodnik Katolicki”, 49/1970.

¹⁵² *Vita* 1969, s. 228–230.

¹⁵³ „Tygodnik Powszechny” 37/1967.

¹⁵⁴ *Vita* 1969, s. 158.

Szukając w polszczyźnie odpowiedników tradycyjnych epitetów Boga, Ławrynowicz nie tylko odchodzi od oryginału, lecz ociera się wręcz o poetykę tradycyjnej pieśni religijnej. W ten sposób nienacelowane sformułowanie *la mano ferma del Signore* z pierwszej strofy *Dannazione* zamienia się w „ręka spokojna Króla Pana”.

Bez komentarza, który wyjaśniałby szczególne znaczenie tych utworów w obrębie spuścizny Ungarettiego oraz zwracałby uwagę na niejednoznaczność interpretację religii w jego osobistej filozofii, w prezentacji Ławrynowicza otrzymujemy spłycony i mocno niesprawiedliwy wizerunek włoskiego poety jako twórcy jednoznacznie zdeklarowanego konfesyjnie, a przy tym raczej ponurego i nudnego.

Dopiero Pasierb w wyborze przekładów we *Wnętrzu dłoni* przywraca przesłaniu Ungarettiego intelektualną głębię, a jego wierszom – wymiar egzystencjalny bez określonej religijnej opcji. *Lekcja Ungarettiego* skupia niewielkie liryki, liczące maksymalnie pięć wersów, zaczerpnięte przeważnie z tomu *L'Allegria*. Są to: *Nasce forse*, *Dannazione*, *Una colomba*, *Ricordo d'Affrica*, *Fine* oraz wiersz *Casa mia*, cytowany poniżej:

Po tak długim czasie
niespodzianie
miłość

a już myślałem że ją roztrwonilem
po wszystkich czterech stronach
świata

Sorpresa
dopo tanto
d'un amore

Credevo di averlo sparpagliato
per il mondo¹⁵⁶

(*Mój dom*, tłum. Janusz S. Pasierb¹⁵⁵)

Można przypuszczać, iż najważniejszym kryterium wyboru były dla Pasierba właśnie ich poetycka lakoniczność i rodzaj refleksji. Poeta, chętnie eksperymentujący z formułą *haiku*¹⁵⁷ i otwarcie deklarujący niechęć do językowej proliferacji, traktować musiał utwory Ungarettiego, w których każde słowo zyskuje niesamowitą znaczeniową wagę, jako formalne wyzwanie. Widział w nich też niewątpliwie przykład bliskiej sobie poetyckiej metody i wrażliwości. Pokrewieństwa te każą przypuszczać, iż Pasierb uważał włoskiego autora za swoje liryczne *alter ego*. Poprzez słowa Ungarettiego mógł wyrazić również te egzystencjalne rozterki, które w ustach osoby duchownej uchodziłyby za zbyt odważ-

¹⁵⁵ J.S. Pasierb, *Wnętrze dłoni...*, s. 93.

¹⁵⁶ *Vita* 1969, s. 12.

¹⁵⁷ Por. np. J.S. Pasierb, *wiersze wybrane*, red. J. Sochoń, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1988, oraz W. Sadowski, *Polskie haiku* [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002, s. 173–193.

ne, zbyt nihilistyczne. Na przykład pytanie o to, skąd wzięła się w człowieku potrzeba Boga, zawarte w cytowanym już wierszu *Dannazione*.

2.7. Ungaretti śródziemnomorski

Mechanizm ukrywania własnych myśli i doświadczeń za przemyśleniami innych jest typowy dla twórczości Pasierba. W swej liryce ożywia on tym sposobem całą galerię słynnych artystów i filozofów, co nie bez ironii zauważali niektórzy recenzenci¹⁵⁸. Analiza miejsca *Lekcji Ungarettiego* oraz przekładu wiersza *Allegria di naufragi* na tle całości zbioru, w którym się ukazały, pozwala wyraźniej zobaczyć problem „przekleństwa erudycji” w poezji Pasierba. Dwa zawarte we *Wnętrzu dłoni* cykle, *Miasto* i *Wyspa*, w których pojawiają się tłumaczenia Ungarettiego, są specyficzną pamiątką z rzeczywistej i intelektualnej podróży do Włoch i na Maltę. *Miasto* jest opisaniem Rzymu z punktu widzenia zwykłego turysty, którego spacer po Wiecznym Mieście wiedzie przez najsłynniejsze atrakcje, takie jak Usta Prawdy (*Bocca della verità*) czy plac Hiszpański (XXXI), lecz także z perspektywy historyka sztuki (*Bellini: Pogrzeb Chrystusa, Opisanie kościoła w Aracoeli, Estetyka grupy Laokoona*) czy kapłana pielgrzyma (*Więzienie o Więzieniu Mamertyńskim, gdzie według tradycji przetrzymywano św. Piotra*). Wyczuwalna jest w tym cyklu również obecność poety, który z lokalnej tradycji literackiej wyluskuje fascynujące lub bliskie sobie zjawiska. Oprócz Ungarettiego w zbiorze pojawiają się inni sławni poeci i pisarze dwudziestowiecznych Włoch: Mario Luzi (1914–2005), Vincenzo Cardarelli (1887–1959), Cesare Pavese (1908–1950) i Eugenio Montale. *Wyspa* jawi się z kolei raczej jako podróż filozoficzna. Tytułową wyspę interpretować należy jako miejsce, w którym spotykają się płynność i trwanie, pojmowane w wymiarze fizycznym, czasowym i filozoficznym. Tu również poeta nie potrafi się obejść bez mnogości artystycznych i kulturowych nawiązań (*Caravaggio na Maltcie, Camus po hiszpańsku, Grota Kalipso, Katedra w La Valetta*). Poezja Ungarettiego znów staje się jednym z punktów odniesienia, ważnym elementem współczesnej śródziemnomorskiej cywilizacji.

German Ritz w książce o Jarosławie Iwaszkiewiczu zauważa, iż podróż w powojennej Polsce była jedną z najistotniejszych platform literackich, na której pisarze mogli wyrazić swą przynależność do europejskiego Zachodu¹⁵⁹. Dorota Kozicka dodaje, że jedną z najbardziej naturalnych

¹⁵⁸ „Straszne. Trzeba będzie chyba ogłosić zbiórkę i fundnąć księdzu Profesorowi jakąś flintę dwururkę, aby jednak przeprowadził planowy odstrzał słynnych ludzi. On ich kocha, oni go kochają, ale przecież oni go zadepczą”. T. Żychiewicz, J. Pasierb, czyli *przekleństwo erudycji*, „Tygodnik Powszechny”, 49/1972.

¹⁵⁹ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 1999, s. 253.

przestrzeni wspólnotowych, do których się powszechnie odwoływano, było właśnie przywiązanie do śródziemnomorskiego kręgu kulturowego¹⁶⁰.

Samo zetknięcie się z rzeczywistością południowej Europy wywoływało, jak wiadomo, różne literackie reakcje przybyszy zza żelaznej kurtyny. Od słynnego kompleksu „barbarzyńcy w ogrodzie” Zbigniewa Herberta po metodyczny zachwyt Pasierba¹⁶¹. U Herberta zza przywoływanego artystycznego bogactwa Włoch i Francji wyziera tragiczne poczucie rozziwu między Wschodem a Zachodem w wymiarze geograficznym, historycznym czy mentalnym. Wyczuwa się duchowe zagubienie obywatela wschodniej Europy, który ma świadomość głębokiej przynależności do zachodniej cywilizacji, niemal przymusowego zorientowania na kulturę i historię Zachodu, a jednocześnie czuje się wygnańcem z owego raju mitów i sztuki, zdeterminowanym poprzez rzeczywistość i specyficzną optykę własnego regionu¹⁶². U Pasierba podróż do Włoch nie prowokuje takich rozterek. Poeta koncentruje się na lirycznej rejestracji wrażeń z podróży, oddaje się niczym niezakłóconej kontemplacji doskonałości Bożych i ludzkich wytworów.

Kolejnym artystą, który układa wspomnienia z podróży po południowej Europie w erudycyjny liryczny zbiór i odwołuje się w nim do twórczości Ungarettiego, jest Marek Baterowicz, mniej znany poeta i tłumacz. W zbiorze *Od zieleni do rdzy* (1980) Baterowicz zamieścił przekłady kilku utworów włoskiego artysty, opublikowane pierwotnie w „Literaturze na Świecie” (*Sono una creatura, Non gridate più, Dannazione i Canto*). Trafiły one do obszernego cyklu składającego się z przekładów wierszy poetów śródziemnomorskich (m.in. Renégó Chara i Eugenia Montalego) pod tytułem *Suita romańska*. W trakcie lektury zbioru trudno się jednak oprzeć wrażeniu, iż liczne literackie i historyczne nawiązania do kultury krajów romańskich (Baterowicz studiował romanistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim¹⁶³) oraz zamieszczenie wyboru przekładów kosztem oryginalnych utworów obliczone jest głównie na erudycyjny popis¹⁶⁴. Baterowicz niemal dosłownie bombarduje czytelnika ikonicznymi odwołaniami do *Kaligramów* Apollinaire’a, cytatami w oryginale po francusku i hiszpańsku, a nawet nazwami miejscowości, w których miał pisać swe wiersze („pisane w Perugii” lub „nad Adriatykiem”). Nie widać tu ani pokory Herberta, ani kontemplacyjnego zachwytu Pasierba. Baterowicz, jak oni, czuje się wybrańcem, ale niezdeterminowanym przez poczucie

¹⁶⁰ D. Kozicka, *op.cit.*, s. 56.

¹⁶¹ K. Pieńkosz, *Znów barbarzyńca w Ogrodzie*, „Tygodnik Kulturalny”, 16/1982.

¹⁶² S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. II, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994, s. 56.

¹⁶³ B. Dorosz, *Baterowicz Marek [w:] Słownik*, t. 1, Warszawa 1994, s. 116–117.

¹⁶⁴ Por. recenzję *Od zieleni do rdzy* autorstwa Bronisława Maja w „Tygodniku Powszechnym” (16/1980), który eklektyzm Baterowicza uznaje raczej za atut jego zbioru.

obowiązku czy kompleks „barbarzyńcy”. Kieruje nim raczej duma glob-trotera, chęć zademonstrowania wiedzy i obycia w świecie. Herbertowski „wysiłek wrażliwości” schodzi u niego na dalszy plan – Bateria-wicz pozwala, by kulturowe obrazy, które w zamyśle miały stanowić punkt wyjścia do lirycznej refleksji, przytłoczyły poezję. Wybiera efektowne kadry, lecz ich twórcze przetwarzanie na selekcji właściwie się kończy.

Niezależnie od motywacji i artystycznej postaci, jaką przybierają powyższe intelektualne podróże, poezja Ungarettiego jest w nich jednym z istotnych erudycyjnych nawiązań. Umieszczenie jej w ciągu dzieł sztuki uchodzących za pomniki artystycznego geniuszu epok minionych oznacza jednoznaczne uznanie jej lirycznego mistrzostwa. Ale nie tylko. Włoski poeta jawi się w tym kontekście jako jeden z filarów dwudziestowiecznej kultury śródziemnomorskiej, jej nowoczesny klasyk. By lepiej to zrozumieć, należy przywołać drogą wielu polskim pisarzom definicję klasycyzmu, sformułowaną przez T.S. Eliota w słynnym eseju *Kto to jest klasyk*:

Jeśli istnieje słowo fundamentalne, wyrażające maksimum tego, co rozumiem przez termin „klasyk”, to będzie nim słowo „dojrzałość”. (...) Klasyk pojawić się może tylko w cywilizacji dojrzałej, kiedy język i literatura osiągnęły dojrzałość, i musi być dziełem dojrzałego umysłu. Doniosłość danej cywilizacji i języka oraz pojemność umysłu indywidualnego poety uzasadniają uniwersalność. (...) Dojrzała literatura ma swoją historię, która nie jest tylko kroniką, zbiorem rękopisów i pism takiego lub innego rodzaju, ale uporządkowanym, choć nieświadomym postępowaniem ku rozwojowi języka, ku realizacji własnych możliwości na miarę swoich ograniczeń¹⁶⁵.

I dalej:

Oczekujemy, że język zbliży się ku dojrzałości w chwili, kiedy ludzie będą potrafili krytycznie oceniać przeszłość, będą mieć zaufanie do teraźniejszości i brak świadomych obaw co do przyszłości. W literaturze oznacza to, że poeta ma świadomość swoich poprzedników i że my mamy też świadomość poprzedników jego twórczości, tak jak dostrzegamy cechy dziedziczne u jakiejś osoby, która jest przecież indywidualna i jedyna¹⁶⁶.

W cytowanych lirycznych dziennikach z podróży pobrzmiewa, mniej lub bardziej świadomie, Eliotowskie rozumienie klasycyzmu, któ-

¹⁶⁵ T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk?* [w:] *idem, op.cit.*, s. 66 i 67.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 69–70.

regu warunkiem jest pamięć o pokoleniach wcześniejszych. Podróż po krajach śródziemnomorskich, podczas której jest się skazanym na odkrywanie doskonałych dzieł przeszłości, pozwala w namacalny sposób doświadczyć wielowiekowego nawarstwiania się tradycji i jej ciągłości. We współczesnej literaturze Włoch i Francji polscy poeci zdają się szukać odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób twórczość wielkich poprzedników obecna jest w nowoczesnej poezji. Testują jej „dojrzałość”.

Ungaretti wychodzi z tej próby zwycięsko. Jego twórczość wydaje się wręcz modelową realizacją współczesnego klasycyzmu, pojmowanego według kryteriów Eliota¹⁶⁷. Potrzeba nieustannej, nie zawsze łatwej konfrontacji z dziełem „najświeńszych synów” Italii, od czasów rzymskich po współczesność, przenika całe jego doświadczenie poetyckie, co mieliśmy okazję podkreślać w różnych momentach niniejszego studium. Dla Ungarettiego świadomość własnego literackiego dziedzictwa to zarazem błogosławieństwo i przekleństwo nowoczesnego poety:

Accettare la tradizione è stato, è ancora, per me, l'avventura più drammatica, è quell'avventura dalla quale sino ad oggi si svolge, in mezzo a difficoltà innumerevoli d'espressione, la mia poesia¹⁶⁸.

Zaakceptowanie tradycji było dla mnie – i jest wciąż – najbardziej dramatyczną przygodą, przygodą, która po dziś dzień jest dla mojej poezji punktem wyjścia, prowokując niezliczone twórcze trudności.

Spośród polskich poetów-podróżników najlepiej zrozumiał klasycyzm autora *Vita d'un uomo* Zbigniew Herbert. To wręcz znamienne, że Ungaretti trafił do najśłynniejszej relacji z podróży w powojennej literaturze polskiej. *Barbarzyńca w ogrodzie* – zbiór esejów, który powstał po serii wojaży Herberta po Francji i Włoszech pod koniec lat pięćdziesiątych, jest według niego samego zapisem podróży rzeczywistej, „po miastach, muzeach i ruinach” i równoczesnej wędrówki w przestrzeni tradycji, artystycznej oraz filozoficznej – „poprzez książki”¹⁶⁹. Ślad Ungarettiego w *Barbarzyńcy* to przekład *Canto* z *Sentimento del Tempo*, który zamyka esej poświęcony Sienie, w szczególności malarstwu tutejszej „szkoły” w okresie późnego średniowiecza i renesansu („Kładę się do łóżka z wierszami Ungarettiego”¹⁷⁰):

¹⁶⁷ Szerzej o związkach w definiowaniu tradycji przez obydwu poetów pisze Daniela Baroncini w: *idem, op.cit.*, s. 118 i nn.

¹⁶⁸ *Vita* 1969, s. 526.

¹⁶⁹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie...*, s. 5.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 122.

Znów widzę twoje powolne usta	Rivedo la tua bocca lenta
Nocą morze wychodzi im naprzeciw	(Il mare le va incontro delle notti)
Nogi twych koni	E la cavalla delle reni
W agonii zapadają się	In agonia caderti
W moje ramiona śpiewające	Nelle mie braccia che cantavano,
Widzę sen znów przynosi	E riportarti un sonno
Nowe kwitnienie i nowych umarłych	Al colorito e a nuove morti.
Zła samotność	E la crudele solitudine
Którą każdy kochający w sobie	Che in sè ciascuno scopre,
odkrywa	se ama,
Jak grób rozległy	Ora tomba infinita,
Oddziela mnie na zawsze od ciebie	Da te mi divide per sempre.
Kochana w dalekich utopiona	
lustrach...	Cara, lontana come in uno specchio... ¹⁷²

(tłum. Zbigniew Herbert¹⁷¹)

Choć przekład Herberta nie jest najlepszy, dotychczasowi badacze *Barbarzyńcy* nie mają wątpliwości, że samo przywołanie żyjącego poety w tekście opiewającym starych mistrzów sienieńskiego malarstwa to rzadki hołd złożony współczesnemu artyście i świadectwo nad wyraz pozytywnej oceny jego sztuki¹⁷³. Mniej oczywiste wydają się artystyczne racje, dla których wiersz Ungarettiego znalazł się w książce¹⁷⁴. Według Doroty Kozickiej, *Canto* to rodzaj emocjonalnej zasłony: Herbert posłużył się erotykiem włoskiego poety, by ukryć uczucia nagromadzone w czasie pobytu w Sienie, a które kontrastowałyby z powściągliwym, „bezosobistym” tonem eseju¹⁷⁵. W naszym przekonaniu ważniejszy jest erudycyjny wymiar utworu Ungarettiego i jego intertekstualne konotacje. *Canto*, gęste od nawiązań do tradycji włoskiej poezji, zbudowane zgodnie z historyczną retoryką i metrum, jest swoistą interpretacją przeszłości, czyli w istocie tym samym, co opinie historyków sztuki i objaśnienia z bedekerów, którymi Herbert hojnie inkrustuje swoje eseje. W dwubiegunowym świecie *Barbarzyńcy*, rozpiętym między „sztuką” a „książkami”, wiersz Ungarettiego sytuuje się na tym drugim biegunie. Herbert umieścił włoskiego poetę wśród tych, którzy z perspektywy współczesności odczytują i objaśniają tradycję, czynią ją żywotną, aktywną siłą. Dostrzegł w nim klasyka, z wyjątkową dojrzałością korzystającego z dziedzictwa

¹⁷¹ *Loc.cit.*

¹⁷² *Vita* 1969, s. 190.

¹⁷³ Por. M. Dziewulska, *Przywracanie proporcji* [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 342.

¹⁷⁴ Por. także: *ibidem*, s. 351.

¹⁷⁵ D. Kozicka, *op.cit.*, s. 138.

przeszłości, a zarazem z nowoczesnego języka poezji – a więc artystę, który realizuje Eliotowski ideał literatury, do którego sam zmierzał.

Co ciekawe, nazwisko Ungarettiego spotykamy w przedmowie Josifa Brodskiego do włoskiego wydania *Raportu z oblężonego miasta*. Próbuje wskazać czytelnikowi z Italii jakiś punkt odniesienia, Brodski napisał między innymi:

Jakiego rodzaju poetą jest Zbigniew Herbert? Otóż, Drogi Włoski Czytelniku, z pewnością nie takim, który dba o rytm i metrum. Jeśli wychowywałeś się wyłącznie na Gabrielu d'Annunzio i Umberto Sabie, możesz z nim mieć pewne kłopoty. Ale jeśli znasz Ungarettiego czy, powiedzmy, Montalego, Herbert będzie dla ciebie łatwy¹⁷⁶.

Rzeczywiście, Ungaretti, jak Herbert, jest poetą intelektualnego rygoru. Podobnie jak on, jest też klasykiem, choć nie z wyboru, lecz z konieczności. Poza tym w poetykach ich obu więcej jest chyba różnic niż podobieństw. Opinia Brodskiego pozwala jednak zrozumieć, dlaczego Herbert jako tłumacz Ungarettiego się nie sprawdził. Być może, podobnie jak Brodski, nie dostrzegł, że włoski poeta dbał i o rytm, i o metrum. I to wręcz obsesyjnie.

2.8. Od lat dziewięćdziesiątych po dzień dzisiejszy – poeci i filolog

O tym, jak ważną cezurą w najnowszych dziejach Polski jest rok 1989, nikogo przekonywać nie trzeba. Wraz z przełomem politycznym i gospodarczym decydujące zmiany dokonały się również w funkcjonowaniu rynku wydawniczego¹⁷⁷. W nowej rzeczywistości wydawniczej zmieniła się też zasadniczo rola tłumacza, który obciążony został dodatkową odpowiedzialnością: to na nim, w stopniu dużo większym niż dotychczas, spoczął ciężar poszukiwania wydawcy i promowania tłumaczonej przez siebie literatury. Upadek żelaznej kurtyny obnażył ponadto istnienie poważnych luk w znajomości światowej klasyki w Polsce i wymusił wiele istotnych przewartościowań. Przełożyło się to na masowe poruszenie na rynku przekładowym, choć liczne inicjatywy translatorskie, zwłaszcza w pierwszych latach kapitalizmu, niejednokrotnie dalekie były od edytorskiej i artystycznej doskonałości.

¹⁷⁶ J. Brodski, *Fragmenty przedmowy do włoskiego tomu wierszy Zbigniewa Herberta* [w:] *Poznanie Herberta 2*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 124.

¹⁷⁷ Por. J. Brzozowski, *Dlaczego zawód tłumacza jest w pogardzie?* [w:] *Między oryginałem a przekładem III...*, s. 45–51; J. Ugniewska, *Przekłady z powojennej literatury włoskiej po 1989 roku* [w:] *Literatura włoska w toku. O wybranych współczesnych pisarzach Italii*, red. H. Serkowska, ZNiO – Wydawnictwo, Wrocław 2006, s. 215–219.

Od lat dziewięćdziesiątych mamy więc do czynienia z ilościowym przełomem w recepcji literatury światowej, który zaznaczył się także w przypadku Giuseppe Ungarettiego. Poza czynnikami natury ogólnej, do wzrostu liczby przekładów i świadomości pozycji włoskiego poety w literaturze światowej przyczyniła się działalność Grzegorza Franczaka, który przejął po Ławrynowiczu rolę jego najbardziej konsekwentnego polskiego tłumacza i rzecznika. W odbiorze Ungarettiego w Polsce obserwujemy w ostatnich latach również znaczące przewartościowanie jakościowe, wynikające z ostatecznego uznania jego pozycji w gronie klasyków nowoczesnej poezji. Choć przeważająca część przekładów wierszy Ungarettiego czy poświęconych mu tekstów nadal publikowana jest na łamach czasopism literackich o niewielkim zasięgu, w ciągu ostatniego dziesięciolecia mieliśmy do czynienia z dwoma przedsięwzięciami wydawniczymi, których celem było wyniesienie poety do rangi supergwiazdy modernistycznej literatury. Mowa tu o antologii włoskiej poezji XX wieku pt. *Radość rozbitków*, wydanej w 1997 roku¹⁷⁸, której pomysłodawcą i redaktorem był poeta i dziennikarz Jarosław Mikołajewski, oraz o potrójnym numerze „Literatury na Świecie” z roku 2002, gdzie Ungaretti zaprezentowany został w znakomitym towarzystwie Blaise’a Cendrarsa i Fernanda Pessoa¹⁷⁹. I jeśli pierwsza z tych prób wzbudziła mieszane uczucia (jak pisze Monika Woźniak, ambitne zamiary redaktora temu nie zbiegły się, niestety, z wyborem oficyny o ustalonej renomie i wybitnych tłumaczy¹⁸⁰), to druga okazała się symbolicznym przełomem i sporym sukcesem realizatorów. Udało się im bowiem nadać twórczości Ungarettiego wymiar ponadlokalny, a w nim samym odkryć dla polskich czytelników jednego z tytanów literatury pierwszej połowy XX wieku, tych, którzy zadecydowali o jej kształcie.

Ważnym momentem dla polskiego odbioru Ungarettiego i recepcji całej dwudziestowiecznej poezji Włoch była też publikacja dwóch podręczników akademickich, opracowanych przez grupę italianistów związanych z Katedrą Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego: *Historii literatury włoskiej*¹⁸¹ i *Historii literatury włoskiej XX wieku*¹⁸². Ich niewątpli-

¹⁷⁸ *Radość rozbitków. Antologia poezji włoskiej dwudziestego wieku*, red. J. Mikołajewski, Świat Literacki, Izabelin 1997.

¹⁷⁹ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002.

¹⁸⁰ Por. recenzję Moniki Woźniak (*idem*, *Umiarkowana radość rozbitków*, „Literatura na Świecie”, 12/1999, s. 315–321) oraz jej polemikę z Jarosławem Mikołajewskim (J. Mikołajewski, *Cenzurka*, „Literatura na Świecie”, 6/2000, s. 298–302; M. Woźniak, *Panu Mikołajewskiemu w odpowiedzi*, *ibidem*, s. 302–304). Trzeba zaznaczyć, że wydawnictwo Świat Literacki, które dziś jest uznaną marką, wówczas dopiero rozpoczynało działalność.

¹⁸¹ *Historia literatury włoskiej*, red. P. Salwa, Semper, Warszawa 1997.

¹⁸² *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2001.

wą zasługą jest uporządkowanie stanu wiedzy na temat literatury Italii, zwłaszcza współczesnej. W obu zamieszczono ten sam tekst Haliny Kralowej, poświęcony poezji hermetyzmu¹⁸³. To zdecydowanie najpełniejsze omówienie tego zjawiska w języku polskim, jednak w odniesieniu do autora *Vita d'un uomo* niewolne, niestety, od pewnych stereotypów.

Mimo iż recepcja Ungarettiego w Polsce to nadal zjawisko raczej marginalne, w ostatnich latach wydaje się mniej chaotyczna i przypadkowa. Twórczość włoskiego mistrza żyje w naszym kraju dzięki trzem poetom: Krzysztofowi Karaskowi, Jarosławowi Mikołajewskiemu i Grzegorzowi Franczakowi. Niemal każdą z aktualnych prób popularyzacji poezji Ungarettiego można powiązać z jednym z nich, zwłaszcza że nierzadko inspirują bądź wspierają pracę innych. W roku 1996 ukazał się na przykład wybór przekładów Ungarettiego, autorstwa dwóch młodych italianistek – Jolanty Dygul i Dagmary Bosek, powstałych w czasie seminarium przekładowego prowadzonego przez Mikołajewskiego na Uniwersytecie Warszawskim¹⁸⁴.

U Krzysztofa Karaska fascynacja Ungarettim sięga, przynajmniej w formie drukowanej, końca lat osiemdziesiątych, kiedy to opublikował wspomniany we *Wstępie* artykuł, w którym zestawiał poetykę Ungarettiego z twórczością Tadeusza Różewicza. Karasek należy ponadto do ważnych tłumaczy włoskiego poety – to jego przekłady reprezentują autora w antologii *Radość rozbitków*. Liryki Ungarettiego w tłumaczeniu Karaska drukowały też „Nowa Okolica Poetów”¹⁸⁵ i „Topos”¹⁸⁶, gdzie zamieszczono je w niewielkiej antologii przekładów z kilku autorów, w większości wielkich poetów języków romańskich, opatrzonej nieco prowokacyjnym tytułem *Nie moje moje*. Stosunek Karaska do spuścizny Ungarettiego jest rzeczywiście bardzo osobisty. Polski poeta chciał nawet wykorzystać wiersz *Allegria di naufragi* („Znowu podejmiesz podróż jak po rozbiciu statku, ocalały wilk morski”) jako motto swego zbioru *Dziennik rozbitka* (skojarzenie tytułu ze słynną Ungarettiańską metaforą nie jest bynajmniej przypadkowe), w którym opisuje bolesny proces wychodzenia z alkoholizmu¹⁸⁷. Choć ostatecznie z tego zrezygnował, pamięć o Ungarettim jest w tomie głęboko obecna i materializuje się postaci poetyckiego hołdu pt. *Róża dla Ungarettiego*:

¹⁸³ H. Kralowa, *Poezja: wielki sezon hermetyczny* [w:] *Historia literatury włoskiej...*, t. 2, s. 297–317; *idem*, *W kręgu hermetyzmu* [w:] *Historia literatury włoskiej XX w...*, s. 176–200.

¹⁸⁴ „Lewą nogą: polityka, artystyka”, 7–8/1996. Bosek przetłumaczyła fragmenty *Paesaggio* (Mattina, Meriggio, Notte), *Aprile, Eterno, O, notte, Un'altra notte, Attrito*; Dygul: *Un'altra notte, Sonnolenza, Commiato, Girovago*. Ona jest też autorką krótkiego eseju towarzyszącego przekładowi pt. *Poetyka słowa*.

¹⁸⁵ „Nowa Okolica Poetów”, 2/2000.

¹⁸⁶ K. Karasek, *Nie moje moje*. *Antologia przekładów*, „Topos”, 4–5/2003.

¹⁸⁷ *Idem*, *Dziennik rozbitka*, Magazyn Literacki, Warszawa 2000.

Wrzuciłem do morza klucz
Otworzył jakieś drzwi Jakie
już mnie to nie interesowało

Wrzuciłem do morza różę
Zapieniła się na czerwono
a potem na biało

A potem
fala wypłynęła na brzeg
gołębicę z potopu

28 XI 94

(Krzysztof Karasek, *Róża dla Ungarettiego*¹⁸⁸)

Siła Karaska jako tłumacza Ungarettiego polega właśnie na mocno osobistym przeżyciu jego liryki, co wyczuwalne jest w emocjonalnym nacechowaniu tkanki przekładu. Jednocześnie przekłady Karaska wyróżnia dość swobodne traktowanie oryginalnego przekazu. Dowolnie przesuwając on formalne i semantyczne akcenty, co prowadzi do rozmywania wewnętrznego rygoru konstruowanego przez Ungarettiego z obsesyjną wręcz konsekwencją, i według własnego upodobania modyfikuje treść utworów. Plusy i minusy (głównie minusy) takiego stosunku do przekładu dobrze widać na przykładzie słynnego wiersza *Fratelli* z cyklu *Il Porto Sepolto*, w którym Karasek „przemontował” najważniejsze poetyckie obrazy:

Z jakiego jesteście bracia
regimentu

Słowo wstrząsa
nocą

Nago zrodzony liść

We wrzącym powietrzu
odruchowy sprzeciw
człowieka w obliczu swoich
kruchych

Braci

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli¹⁹⁰

(*Fratelli*, tłum. Krzysztof Karasek¹⁸⁹)

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 74.

¹⁸⁹ *Radość rozbitków...*, s. 50.

¹⁹⁰ *Vita* 1969, s. 39.

Niezwykłe ciekawy wydaje się natomiast pomysł translatorskiego pojedynku między Karaskiem a Mikołajewskim na łamach „Nowej Okolicy Poetów”, w którym obaj poeci postanowili się zmierzyć z tym samym utworem Ungarettiego *Giorno per giorno* z tomu *Il Dolore*. W tym samym numerze pisma, z Ungarettim w roli głównej, pojawiły się też inne wiersze poety w tłumaczeniu Marzanny Rygielskiej¹⁹¹.

U progu nowego tysiąclecia, niemal równocześnie z poświęconym Ungarettiemu numerem „Nowej Okolicy Poetów”, jako jego tłumacz zadebiutował Grzegorz Franczak, poeta, który dał się wcześniej poznać jako twórca przekładów wierszy Giacoma Leopardiego¹⁹². Już pierwsze prezentacje przekładów Franczaka w czasopismach „Arkusz” (2000), „Suplement” czy „Nowy Wiek” (2001) zaskakują szerokim wyborem tłumaczonych utworów (pochodzących głównie z cyklu *Il Porto Sepolto*) i zdradzają zupełnie nowe w polskim kontekście ujęcie spuścizny Ungarettiego.

Franczak zdaje się pierwszym polskim filologiem, który na serio zajął się jego poezją. Przed przystąpieniem do pracy translatorskiej zadbał o solidne przygotowanie historycznoliterackie, o co nie zatroszczył się w takim stopniu żaden z wcześniejszych tłumaczy. Jako pierwszy zwrócił uwagę na makrotekstualną organizację wszystkich zbiorów Ungarettiego (w wyborze przekładów na łamach „Nowego Wiek” zachowano chronologiczny układ wierszy z *Il Porto Sepolto*). Sięgnął też do pierwotnych wariantów tekstów, sprzed wersji opublikowanych w zbierającym cały poetycki dorobek Ungarettiego tomie wydawnictwa Mondadori z 1969 roku¹⁹³. Przed nim uczynił to jedynie Krzysztof Karasek, który, pracując nad przekładami zamieszczonymi w *Radości rozbitków*, posłużył się wydaniem *L'Allegria* z 1931 roku. Franczak zwrócił zatem uwagę na dwie arcyważne kwestie, które dotąd na polskim gruncie nie były dyskutowane: ewolucję poezji Ungarettiego w czasie oraz jej konceptualny wymiar.

Filologiczny zapał tego tłumacza swoistą kulminację osiągnął we wzmiankowanym numerze „Literatury na Świecie”. Poza najbardziej kompletnym dotychczas wyborem wierszy z *Il Porto Sepolto* znalazł się w nim przekład eseju *Ragioni d'una poesia* (tyt. polski *Racje poezji*), będącego swoistym manifestem poetyckim Ungarettiego, tekst Franczaka traktujący o powodach zainteresowania Ungarettim i rezultatach pracy translatorskiej poprzedników¹⁹⁴, a także fragment popularnego studium

¹⁹¹ *Notte di maggio, La morte meditata, Tutto ho perduto, C'era una volta.*

¹⁹² G. Leopardi, *Nieskończoność: wybór pieśni*, tłum. G. Franczak; wstęp J. Ugniewska, Teta Veleta, Warszawa 2000.

¹⁹³ Por. G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, wyd. kryt. pod red. C. Ossoli, Marsilio, Venezia 1990.

¹⁹⁴ G. Franczak, *op.cit.*, s. 312–316.

o Ungarettim autorstwa włoskiego krytyka Andrei Cortellessy, w przekładzie Magdaleny Tulli¹⁹⁵.

Nie ulega wątpliwości, że ta inicjatywa zdecydowanie wpłynęła na charakter recepcji Ungarettiego w Polsce i nadała jej nowy intelektualny wymiar. Świadczy o tym choćby prezentacja włoskiego poety na łamach „Tygodnika Powszechnego” w kolejnym roku, za którą stał Jarosław Mikołajewski¹⁹⁶. Tłumacz wyodrębnił z *Il Porto Sepolto* kilka utworów, jako kryterium przyjmując miejsce i czas ich powstania. Precyzyjnie umiejscowił też „wiersze z Mariano” (*Fase, Silenzio, Peso, Dannazione, Risvegli*) w biografii Ungarettiego i przedstawił je jako część większej całości, fragment poetyckiego dziennika:

Takie chwile zdarzają się wielu poetom, może wszystkim – kilka godzin lub kilka dni, przedłużony stan gotowości do wiersza, który ma szansę zaowocować całym cyklem. Nie wiadomo dlaczego to właśnie ta chwila, trudno powiedzieć, jakie wydarzenie w nas czy na świecie ją zrodziło. Do takich chwil dla Giuseppe Ungarettiego należy pięć dni pomiędzy 25 a 29 czerwca 1916 roku. Ungaretti niedawno przyjechał do Włoch z Paryża, gdzie zaprzyjaźnił się z Apollinaire’em, poznał Bergsona, Picassa, Braque’a, Cendrarsa, Jacoba, Modiglianiego. Od roku jest żołnierzem, walczy na północy Włoch w 19. Regimentie Piechoty. Píše sporo, utwory z tego okresu wejdą do pierwszego zbioru jego poezji *Il Porto Sepolto* (Martwy port), który ukaże się w grudniu 1916. Wśród nich są wiersze pisane w Mariano.

Mikołajewski powrócił jeszcze do poezji Ungarettiego w 2006 roku w autorskiej *Małej antologii poezji włoskiej*, opublikowanej na łamach „Nowej Okolicy Poetów”¹⁹⁷.

W ostatnich latach autor *Vita d’un uomo* doczekał się pierwszego oryginalnego interpretatora, wywodzącego się ze środowiska polskiej nauki. Mikołaj Sokołowski, badacz literatury romantyzmu, w pracy na temat wpływu włoskiego sensualizmu, a zwłaszcza koncepcji tzw. idei dodatkowych, w twórczości Adama Mickiewicza, poświęca Ungarettiemu odrębny rozdział¹⁹⁸. W zbiorze *Sentimento del Tempo*,

¹⁹⁵ A. Cortellessa, *Kraina zasłyszanych cudowności*, „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 344–367. To przedruk pierwszego rozdziału jego książki poświęconej poecie: *idem, Ungaretti*, Einaudi, Torino 2000.

¹⁹⁶ *Giuseppe Ungaretti w przekładzie Jarosława Mikołajewskiego*, „Tygodnik Powszechny”, 35/2003.

¹⁹⁷ „Nowa Okolica Poetów”, 20/2006.

¹⁹⁸ M. Sokołowski, *Słowo – idea*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, t. 48, 2003, s. 173–189 (przedruk w: *idem, Idee dodatkowe. Mickiewicz i włoski sensualizm*, Semper, Warszawa 2005).

w którym słusznie wskazuje wpływ poetyki Leopardiego, Sokołowski dostrzega trwanie osiemnastowiecznej koncepcji znaczenia jako konglomeratu idei, stworzonej przez Johna Locke'a, a przeszczepionej na grunt włoski przez oświeceniowego prawnika, pisarza i filozofa Cesare Beccarię (1738–1794). Ungaretti miał jednak z oświeceniowej definicji wyciągnąć ostateczne wnioski: chcąc ujrzeć „«spód języka», granicę znaczenia”, огоłocił słowa z sensu, porozbijał konstytuujące je związki idei, doprowadził w swej liryce do agonii znaczenia¹⁹⁹.

Najnowsze odnotowane przez autorkę ślady obecności Ungarettiego w polskiej kulturze artystycznej i umysłowej to esej *Pyskaty Orfeusz* (2004) Andrzeja Tchórzewskiego²⁰⁰, w którym autor na nowo zajmuje się relacją Ungaretti – Różewicz, a także przekłady czterech wierszy Ungarettiego (*Sera, Girovago, Vanità, Se tu mio fratello*), opublikowane w dodatku „Europa” gazety „Dziennik” przez krakowskiego poetę, dramaturga i eseistę Artura Grabowskiego i opatrzone zagadkowym nagłówkiem *Nicość myślenia*²⁰¹. To wprawdzie cytaty z przekładu wiersza *Se tu mio fratello* („I w sobie tylko sobą jestem, / I niczym więcej / Niż znikającą nicością myślenia” – „E a me stesso io stesso / Non sono già più / Che l'annientante nulla del pensiero”), lecz w kontekście całej twórczości Ungarettiego i zaprezentowanego wyboru utworów to tytuł niejasny, wręcz dezorientujący.

Mimo to przekładom Grabowskiego, a zwłaszcza towarzyszącemu im komentarzowi, należy się szczególna uwaga. W postaci i dziele Ungarettiego akcentuje on, wprawdzie trochę na zamówienie, „europejskość” poety – jego kosmopolityzm, jak również świadome odwoływanie się do dwu wielkich tradycji, z których wyrosła europejska kultura – antyku i chrześcijaństwa. Ale jako pierwszy Grabowski tak odważnie wpisuje spuściznę Ungarettiego w tradycję wielkiej liryki europejskiej, wymieniając twórcę *Vita d'un uomo* jednym tchem obok Eliota, Celana, Apollinaire'a i przyznając mu porównywalny wpływ na nowoczesną poezję. Podkreślając zaś jego europejskość – głęboko dotyka istoty klasycyzmu dojrzałych zbiorów poety, których symboliczna przestrzeń utkana została przeciw z „odzyskanych” mitów antyku i chrześcijaństwa.

Przez siedemdziesiąt lat obecności w polskim obiegu kulturalnym poezja Ungarettiego pokonała drogę od interesującego, lecz lokalnego fenomenu do arcydzieła literatury zjednoczonej Europy. Najważniejsza linia jej odbioru w oczach polskiego czytelnika przebiega właśnie od „klejnotu wielkiej liryki włoskiej” (Poggioli) do „elitarnego gro-

¹⁹⁹ *Ibidem*, s. 173 i 180.

²⁰⁰ A. Tchórzewski, *Pyskaty Orfeusz. Za co (rzeczywiście) kochamy Różewicza* [w:] *idem, Z poczekalni na Parnas*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 169–191. Tekst ten pochodzi z lat 1981–1982, lecz opublikowany został dopiero w ostatnim czasie.

²⁰¹ „Europa” (dodatek „Dziennika. Polska – Europa – Świat”), 26/2006.

na” najwybitniejszych dwudziestowiecznych twórców (Grabowski). Różnorodność poetyki Ungarettiego, jej wahające się pomiędzy radykalną awangardą a niemal radykalnym klasycyzmem stylistyczne oblicze sprawiło, że w roli tłumaczy artysty odnajdowali się zarówno twórcy o zacięciu awangardowym, jak i tzw. klasycy. Choć i z tej perspektywy widać stopniową ewolucję w ciągu wieku: od jednoznacznych konotacji awangardowych, jakie w okresie międzywojennym nasuwała estetyka Ungarettiego, po jej obecną interpretację, uwzględniającą zróżnicowanie wpisanych w *Vita d'un uomo* doświadczeń.

Podsumowując zaprezentowany przegląd recepcji *Vita d'un uomo*, można też zauważyć, że jej główną siłą napędową jest od lat syndrom noblowski oraz pasja, ale i wyrzuty sumienia tłumaczy oraz italianistów. Wręcz uderzająca przy tym jest w ich pracy świadomość braku zakorzenienia twórczości Ungarettiego w głównym nurcie polskiej tradycji literackiej. Większość poświęconych poecie tekstów zakłada *a priori*, że polski czytelnik widzi jego nazwisko po raz pierwszy – stąd wynika zawężenie dyskusji krytycznej do podstawowych informacji historycznoliterackich i obowiązkowe zapewnienia, że Ungaretti „wielkim poetą był”. Obecność włoskiego mistrza w systemie polszczyzny zdaje się nie kumulować, *Vita d'un uomo* wiedzie w nim żywot rozproszony.

Rozdział 3

Polska recepcja krytyczna twórczości Giuseppe Ungarettiego

Rozdział poświęcony rozumieniu i interpretacji poezji Ungarettiego nieco przewrotnie postanowiliśmy rozpocząć od wyznania o jej niezrozumieniu:

Del resto, se egli [Ungaretti – przyp. aut.] fosse veramente quel nuovo grande poeta d'Italia che noi non siam riusciti a comprendere: a lui ne tornerà maggior gloria, che si riverberà perfino sulla nostra infamia. I contemporanei potevano forse intendere una così alta poesia? Nessuno è profeta nel suo tempo. (...)¹.

Zresztą jeśli on [Ungaretti] rzeczywiście jest tym nowym wielkim włoskim poetą, którego my nie zdołaliśmy zrozumieć: doczeka się tym większej chwały, która swym blaskiem okryje nawet naszą niesławę. Czyliż współcześni mogli pojąć tak wyszukaną poezję? Nikt nie jest prorokiem w swych czasach.

Autor powyższych słów, Francesco Flora (1891–1962), skądinąd wybitny włoski krytyk i historyk literatury, zaiste nie okazał się prorokiem w swych czasach. W słynnym studium *La poesia ermetica* (Poezja hermetyczna) z roku 1936, z którego pochodzi cytat, przypuścił na „ciemną” poezję autora *Vita d'un uomo* druzgocący atak, zarzucając jej cały szereg formalnych uchybień i zakwestionowanie tradycji wielkiej poezji („La poesia da Omero a Leopardi è tersa come un vetro” – Od Homera do Leopardiego poezja jest przejrzysta niczym szkło²). Przywołanie fragmentu książki włoskiego badacza na wstępie rozważań o odbiorze krytycznym poezji Giuseppe Ungarettiego w Polsce ma kilka uzasadnień.

¹ F. Flora, *La poesia ermetica*, wyd. III, Laterza, Bari 1947, s. 138 i 139.

² *Ibidem*, s. 157.

Z pewnością przypadek Flory przypomina o tym, jak wielkim historycznym ryzykiem obarczona jest praca krytyka (w okresie powojennym jego negatywna ocena hermetyzmu długo uchodziła we Włoszech za modelowy przykład krytycznej krótkowzroczności), i uzmysławia dobitnie, w jak ogromnym stopniu jest ona zależna od osobistego i epokowego horyzontu. *La poesia ermetica* to również jeden z najważniejszych i najgłośniejszych tekstów poświęconych liryce Ungarettiego – w recepcji poety przed II wojną światową zapewne najważniejszy, bezsprzecznie najgłośniejszy. W jego kontekście dużo wyraźniej widać, jak wyjątkowy był pierwszy akord odbioru autora *Vita d'un uomo* w Polsce. Już bowiem w pierwszych tekstach krytycznych, które ukazały się w naszym kraju w ciągu lat trzydziestych, Ungaretti objawił się w aurze niekwestionowanej poetyckiej wielkości, jako twórca ważny, oryginalny i wpływowy. Od tego momentu aż po dzień dzisiejszy niezmiennie przedstawiany jest polskiej publiczności jako wielki, czy wręcz największy poeta dwudziestowiecznych Włoch.

W tej części książki pragniemy poddać szczegółowej ocenie głosy krytyków i historyków literatury opublikowane w języku polskim (w kraju oraz w obiegu emigracyjnym), traktując je jako istotne źródło pozwalające zrozumieć miejsce przypisane Ungarettiemu w świadomości odbiorcy literatury w Polsce, jak i przyczyny umiarkowanego (mimo wspomnianych zachwytów krytyków i tłumaczy) oddziaływania jego twórczości w polskiej tradycji literackiej. Badacze literatury są zgodni, że to właśnie jakość wystąpień krytycznych poświęconych danemu autorowi, obok artystycznych walorów przekładów jego utworów i prestiżu tłumaczy, realnie decyduje o jego odbiorze w ramach konkretnej kultury. Wystarczy przypomnieć choćby cytowanego w poprzednim rozdziale André Lefevere'a.

W Polsce nie tylko nie możemy się pochwalić światowej klasy znawcą Ungarettiego, wybitnym interpretatorem jego twórczości, który wyznaczałby nowe szlaki w badaniach nad *Vita d'un uomo*, ale nawet kilkuosobowym gronem promotorów poety, śledzących na bieżąco rozwój światowej „ungarettologii”, zdolnych zaprezentować dzieło poety przez pryzmat najnowszych odczytań. Do niedawna – czyli do ukazania się artykułu Mikołaja Sokołowskiego w roku 2003 – próżno też było szukać przykładów oryginalnej interpretacji, która czerpałaby siłę z dystansu dzielącego literatury polską i włoską. Z wyjątkiem Grzegorza Franczaka, który doskonale orientuje się w badaniach nad Ungarettim, polscy autorzy prezentują zwykle pobieżną lub niepełną wiedzę o jego twórczości. Zdarza im się też popełniać błędy dowodzące anachronicznej, stereotypowej znajomości tematu, a nawet banalne pomyłki, jak mylne przypisywanie Ungarettiemu autorstwa pewnych utworów czy

błędne tytuły jego rzeczywistych dzieł, i to w recenzjach lub pracach encyklopedycznych³.

Odbiór krytyczny twórczości Ungarettiego w Polsce w najbardziej generalnym zarysie powtarza dzieje jej recepcji we Włoszech i na świecie. Jak już wspominaliśmy, powszechne zainteresowanie twórczością autora *Vita d'un uomo* także w Italii, wybuchło dopiero po ukazaniu się *Sentimento del Tempo*, gdy za swojego artystycznego patrona uznało go niemal całe pokolenie debiutujących w latach trzydziestych poetów. W naszym kraju to zainteresowanie zbiegło się z publikacją pierwszych tłumaczeń i szkicu Dantego Di Sarra, prezentującego poetę czytelnikom na łamach „Kolumny Literackiej”⁴. Druga ważna cezura w globalnej recepcji Ungarettiego dała się odczuć w Polsce zapewne nieco przypadkiem. To ponowne odkrycie autora tuż po jego śmierci, w latach siedemdziesiątych, na które przypadł w naszym kraju najaktywniejszy translatorski okres Zygmunta Ławrynowicza, ukoronowany wydaniem tomu utworów Ungarettiego przez Państwowy Instytut Wydawniczy. Jednak dopiero od niedawna Ungaretti przedstawiany jest jako artysta w sposób wielowymiarowy, literacko intrygujący, co stanowi głównie zasługę Grzegorza Franczaka i jego filologicznego ujęcia do twórczości włoskiego mistrza. Tu rolę nie do przecenienia odegrał cytowany numer „Literatury na Świecie” z 2002 roku, zawierający polski przekład *Ragioni d'una poesia*, jednego z najpojemniejszych wykładów poetyki Ungarettiego, włączonego jako rodzaj autorskiego manifestu do wydania *Vita d'un uomo* z roku 1969. W „Literaturze” znajdujemy też przedruk fragmentu książki Andrei Cortellessy dedykowanej poecie, która, mimo swego popularnego charakteru, jest kompetentną syntezą współczesnych badań nad Ungarettim⁵.

Aby jednak nadać naszym rozważaniom pewien systematyczny kierunek, rozpocząć wypada od najbardziej ogólnej kwestii historycznoliterackiej związanej z recepcją Ungarettiego, a mianowicie od jego udziału w kształtowaniu się poetyki włoskiego hermetyzmu. Warto również przy tej okazji chociażby skrótowo poruszyć problem odbioru samego hermetyzmu w Polsce i jego funkcjonowania w świadomości polskiej krytyki. Jest to uzasadnione tym bardziej, że niemal każdy z piszących o Ungarettim, by ułatwić czytelnikowi umiejscowienie jego postaci i dzieła na mapie światowej literatury, wskazuje historyczną

³ Np. w recenzji Zbigniewa Doleckiego tytuły dwóch zbiorów Ungarettiego: *Il Tacuino del Vecchio* i *Un Grido e Paesaggi*, skompilowano w jeden: *Il tacuino e del paesaggi*. Patrz: Z. Dolecki, *Prolog do Ungarettiego...*, loc.cit. Por. także: E.K. [abatc], *Ungaretti, Giuseppe* [w:] *Leksykon pisarzy świata XX w.*, red. J.S. Buras (i in.), Fundacja „Literatura Światowa”, Warszawa 1997, s. 638–639.

⁴ D. Di Sarra, op.cit.

⁵ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002.

rolę poety jako prekursora najważniejszego nurtu w liryce XX wieku we Włoszech, założyciela „szkoły” hermetycznej.

3.1. Problem hermetyzmu

Terminem „hermetyzm” zwykło się określać w historii kultury wiele różnych zjawisk. Przede wszystkim zespół doktryn ezoterycznych, które wykształciły się w starożytności hellenistycznej między I wiekiem p.n.e. a III wiekiem n.e. z połączenia bliskowschodniej wiedzy astrologicznej, filozofii neoplatońskiej i neopitagorejskiej, gnozy i egipskich praktyk magicznych. Ich podstawową wykładnią był tzw. *Corpus Hermeticum*, zbiór pism, których autorstwo przypisywano mitycznemu Hermesowi Trismegistosowi, uważanemu za pierwszego mędrca starożytności, synkretycznemu hellenistycznemu bóstwu, w którego postaci utożsamiono egipskiego boga pisma, liczb i ksiąg – Thota – z greckim Hermesem. W połowie wieku XV *Corpus Hermeticum* został przetłumaczony na łacinę przez włoskiego humanistę Marsilia Ficina (1433–1499) i przez stulecia odgrywał arcyważną rolę w rozwoju różnych dziedzin wiedzy ezoterycznej i ruchów okultystycznych⁶. Do literaturoznawstwa termin „hermetyzm” trafił więc z dziedziny filozofii i funkcjonuje w nim w podwójnej roli. Jako pojęcie ahistoryczne określa dzieła i tendencje odznaczające się dużym skomplikowaniem formalnym i enigmatycznością przekazu. Jako pojęcie historyczne oznacza kierunek twórczy we włoskiej poezji i krytyce pierwszej połowy XX wieku, będący ważną odsłoną poetyki europejskiego modernizmu. Silvio Ramat, zasłużony badacz historycznego włoskiego hermetyzmu, dostrzega jednak w dziełach i postawach twórców nurtu współprzenikanie się wszystkich opisanych powyżej znaczeń⁷. W liryce z początku XX wieku podkreśla zarówno silny komponent ezoteryczny, jak i upodobanie do tajemnicy, zawilości, która najdoskonalszą liryczną realizację znalazła w dziele prowansalskich trubadurów i francuskich symbolistów, będących artystycznymi patronami historycznego hermetyzmu. Od starożytnej i filozoficznej genezy pojęcia hermetyzmu nie odcina się też Francesco Flora, który w studium cytowanym na wstępie rozdziału wprowadził je do dyskusji krytycznoliterackiej. U Flory było to deprecjonujące określenie poetyki Giuseppe Ungarettiego i grupy jego artystycznych naśladowców. Krytyk nazywa ich „adeptami tej nowej Muzy, która od Merkurego raczej niż od Apollina się wywodzi” (*gli adepti di questa nuova Musa, nata da Mercurio*

⁶ R. Bugaj, *Hermetyzm*, ZNiO, Wrocław 1991. Por. także: G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 184–186.

⁷ S. Ramat, *Ermetismo* [w:] *Dizionario critico della letteratura italiana*, red. V. Branca, t. II, Unione Topografico – Editrice Torinese, Torino 1974, s. 35.

più che da Apollo)⁸. Merkury (rzymski odpowiednik Hermesa) patronuje więc włoskim hermetykom od pierwszej chwili ich obecności w historiografii literackiej.

La poesia ermetica Flory była jedną z prób opisanie i usystematyzowania zjawisk zachodzących w literaturze Italii od początku wieku, coraz śmielej publikowanych od połowy lat trzydziestych. Krytyk zarzucił nowej poezji, utożsamianej przezeń z Ungarettim i jego metodą twórczą, m.in. formalną nieporadność, a jednocześnie nadmierny formalizm, skłonność do abstrakcji, jałowość przesłania, wyobcowanie⁹ oraz słynną *oscurità*, którą tłumaczyć można jako ciemność, tajemniczość, niezrozumiałość. Właśnie niezrozumiałość zdaje się dla Flory największą skazą poezji Ungarettiego:

Ha udito in sé certe parole, e senza curarsi di capirle le ha amate, carezzate, elaborate come tali: e non s'è mai chiesto: Ma dunque che diavolo significano?¹⁰

Usłyszał w sobie jakieś słowa i, zamiast postarać się je zrozumieć, ukochał je, dopieszczał, wygładzał w niezmiennionej postaci, lecz nigdy nie postawił sobie pytania: „Co one, do diabła, znaczą?”

Mimo zdecydowanie negatywnego osądu, Flora trafnie rozpoznał główne cechy formalne i problemy ideologiczne Ungarettińskiej liryki. Dostrzegł w niej „poezję-błysk” (*poesia-baleno*), dążenie do maksymalnej skrótowości formy i jednoczesnej intensywności lirycznego przeżycia, postulat czystości poezji (*poesia pura*), wyrażający się poprzez niechęć do utylitaryzmu i społecznego zaangażowania literatury oraz skupienie się na esencji poetyckości. Słusznie też wyprowadził jej korzenie z dziedzictwa francuskiego symbolizmu. I – co szczególnie ważne – Flora utożsamiał lirykę hermetyczną z analogią, metodą stylistyczną, polegającą według słów samego Ungarettiego na zestawianiu ekwiwalentnych poetycko, „analogicznych” obrazów, jednak bez elementów pośrednich:

Se il carattere dell'800 era quello di stabilire legami a furia di rotaie e di ponti e di pali di carbone e di fumo – il poeta d'oggi cercherà dunque di mettere a contatto immagini lontane, senza fili¹¹.

Jeśli w naturze dziewiętnastego wieku leżały połączenia na kształt szyn, mostów, słupów węgla i dymu – poeta dzisiejszy stara się zestawiać z sobą obrazy odległe, bez drutów.

⁸ F. Flora, *op.cit.*, s. 68.

⁹ D. Valli, *op.cit.*, s. 12 i nn.

¹⁰ F. Flora, *op.cit.*, s. 140.

¹¹ G. Ungaretti, *Poesia e civiltà* [w:] *Vita* 1974, s. 321.

Atak Flory, choć z nazwiska wymierzony jedynie w Ungarettiego, dotyczył również grupy autorów, w których autor *La poesia ermetica* rozpoznał jego naśladowców i wyznawców („Vero è che gli ungarettiani sono legion!”¹² – Prawdą jest, że naśladowców Ungarettiego są całe legiony!). Domyślać się można, że miał na myśli poetów i krytyków skupionych głównie w środowisku Florencji, którym w latach trzydziestych udało się stworzyć spójną filozofię twórczą i konsekwentny artystyczny język, obficie czerpiący z dorobku Ungarettiego, ale też z twórczości Eugenia Montalego, Dina Campany i innych poetów z kręgu „La Voce”, surrealistów, francuskich symbolistów i wreszcie romantyków, na czele z Leopardim. Wśród nich byli m.in.: Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Leonardo Sinisgalli, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni czy Carlo Bo.

Zażarta polemika, jaka rozpętała się pod koniec lat trzydziestych między krytykami niechętnymi hermetykom, w większości (podobnie jak Flora) adeptami idealistycznej estetyki Benedetto Crocego, a teoretykami związanymi z nurtem, sprzyjała wyklarowaniu się wspólnych założeń estetycznych „hermetyzmu”. Warto jednakże zaznaczyć, że artykuły programowe, ukazujące się ówczesnie na łamach florenckich czasopism literackich: „Il Frontespizio” (1929–1940), „Campo di Marte” (1938–1939), „Letteratura” (1937–1947), były raczej podsumowaniem istniejących lub wręcz wygasających twórczych tendencji, a nie punktem wyjścia praktyki poetyckiej¹³.

W roku 1938 na łamach „Il Frontespizio” ukazał się tekst Carla Bo *Letteratura come vita* („Literatura jako życie”), uznany za manifest hermetyzmu. Bo pisał w nim m.in.:

La nostra letteratura sale dalle origini centrali dell'uomo, ha troppa memoria per risolversi in una passione che subisce i nostri cuori, le nostre stagioni, la nostra povera polemica di viventi. Diventa una conseguenza naturale di speculazione: è un discorso infinito e continuo che apriamo con se stessi. È la vita stessa, e cioè la parte migliore e vera della vita¹⁴.

Nasza literatura wyrasta z samego źródła ludzkości, zbyt wiele w niej pamięci, by mogła wyczerpać się w namiętnościach, którym ulegają nasze serca, koleje życia, nasze mizerne utarczki śmiertelników. Staje się ona naturalną konsekwencją rozumowania: jest nieskończonym, nieprzerwanym dyskursem, który zaczynamy

¹² F. Flora, *op.cit.*, s. 138.

¹³ B. Stasi, *op.cit.*, s. 80.

¹⁴ Cyt. za: D. Valli, *op.cit.*, s. 160.

prowadzić sami z sobą. Jest samym życiem, a zarazem najlepszą i najprawdziwszą częścią życia.

W przeciwieństwie do Flory, Bo nie definiuje nowej poezji opierając się na cechach formalnych. Widzi w niej raczej spójne artystyczne i etyczne przesłanie. Stawia znak równości między literaturą i życiem, tłumacząc, że stanowią one dwie równorzędne, ściśle sprzężone z sobą drogi, wiodące ku samopoznaniu i prawdzie. Powołaniem pisarza jest zatem odsłanianie w codziennym doświadczaniu rzeczywistości jej duchowego wymiaru. Jego obowiązkiem zaś – podważanie powszechnie przyjętego kształtu realnego świata i stwarzanie go na nowo według własnych zasad, poprzez drażnienie metafizycznej strony rzeczywistości, rozgraniczenie treści słowa od jego formy, a także posługiwanie się symbolem¹⁵. Bo, ewidentnie polemizując z Florą, odnosi się też do kwestii „hermetyzmu” czy niezrozumiałości poezji swojego pokolenia. „Klarowność [*chiarezza*] to nic innego jak zamaskowana nieprzejrzystość [*oscurità*]”¹⁶ – pisze. Daje w ten sposób do zrozumienia, że oszukuje czytelnika nie ten, kto ubiera w skomplikowaną formę oczywiste pojęcia, ale ten, kto przedstawia w łatwy, lecz spływający sposób sprawy nieoczywiste, czy wręcz niepojęte w swej istocie.

Naturalizacja ironicznego terminu Flory nastąpiła w historii literatury niemalże natychmiast. W roku 1942 ukazała się praca Salvatore Francesca Romana¹⁷, opisująca hermetyzm jako pełnoprawne zjawisko historycznoliterackie. Dewaluacja idei poezji czystej, aż nadto widoczna w obliczu okrucieństw totalitaryzmu i wojny, oraz pierwsze zwiastuny estetyki neorealizmu skłaniały do podsumowań i prób periodyzacji. Odsłoniły one nieostre granice chronologiczne „sezonu” hermetycznego oraz kontrowersje wokół „hermetyczności” poszczególnych autorów i ich roli w obrębie samego nurtu. Ważną rolę w tradycji badań nad hermetyzmem odegrała tzw. teoria generacji autorstwa Oreste Macriego (1913–1998)¹⁸, jednego z oficjalnie związanych ze „szkołą” krytyków. Macri, iberysta z wykształcenia, zainspirował się schematem periodyzacji funkcjonującym w hiszpańskiej i niemieckiej historii literatury, objaśniającym szybko zachodzące przemiany w nowoczesnej literaturze odmienną pokoleniową formacją poszczególnych twórców. Teoria ta, rozwijana bądź krytykowana, stała się dla wielu kolejnych badaczy

¹⁵ *Ibidem*, s. 160–161.

¹⁶ *Ibidem*, s. 161.

¹⁷ S.F. Romano, *Poetica dell'ermetismo*, Sansoni, Firenze 1942.

¹⁸ O. Macri, *Le generazioni della poesia italiana del Novecento*, „Paragone/Letteratura”, 42/1953, przedruk pt. *Risultanze del metodo delle generazioni* [w:] *idem*, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Valecchi, Firenze 1956, s. 75–89.

hermetyzmu (Mario Petrucciani¹⁹, Luciano Anceschi²⁰) wyjściowym interpretacyjnym modelem. Macri podzielił poetów pierwszej połowy XX wieku na trzy pokolenia według dat urodzenia i dat literackich debiutów²¹. Za pierwszą generację uznał twórców urodzonych między rokiem 1883 a 1890, których dzieła powstałe w latach 1911–1922 wytyczyły główny kierunek poszukiwań nowoczesnej liryki w Italii. Mowa tu głównie o *Il Porto Sepolto* i *L'Allegria* Ungarettiego, ale także o *Canzoniere* Umberta Saby, czy zbiorach poetów związanych z „La Voce”: *Canti orfici* Dina Campany, *Frammenti lirici* i *Canti anonimi* Clemente Rebory lub *Prologhi* Vincenza Cardarellego. Macri nazywa ten etap okresem „nowej liryki” (*lirica nuova*), zauważając w nim zaczątki zjawisk dominujących w twórczości kolejnej generacji, którą określa mianem „poezji czystej” (*poesia pura*). Ta druga generacja obejmować miała poetów urodzonych w latach 1894–1901 (ich zbiory ukazały się odpowiednio pomiędzy rokiem 1923 a 1933), czyli Salvatore Quasimoda z książkami poetyckimi *Acque e terre* i *Oboe sommerso*, Eugenia Montalego z *Ossi di seppia*, Sergia Solmiego z *Fine di stagione*. Właściwy hermetyzm (*ermetismo*) zrealizował się jednak dopiero w przypadającej na lata 1934–1944 aktywności trzeciej generacji, do której Macri zaliczył autorów urodzonych między rokiem 1906 a 1914, m.in. Libera De Libero, Leonarda Sinisgallego, Attilia Bertolucciego, Alfonsa Gatta, Maria Luziego, Vittoria Sereniego.

Schemat Macriego, odnoszący się w istocie do całej poezji włoskiej po D’Annunziu i Pascolim i ujmujący twórców o zróżnicowanej formacji oraz filozofii artystycznej, traktowany bywał *stricte* jako systematyzacja literatury hermetycznej. Utożsamiono w ten sposób z hermetyzmem wszelką twórczość liryczną powstałą na Półwyspie Apenińskim w pierwszej połowie XX wieku. Takie utożsamienie można częściowo wytłumaczyć wpływem studium Flory, który, uznając analogię – podstawowy mechanizm literatury symbolicznej – za wyróżnik hermetyzmu, dał asumpt do bardzo szerokiego definiowania zjawiska. W pracach krytycznych spotykamy więc interpretacje hermetyzmu jako „epoki” czy „sezonu” obejmującego twórczość kilku wyróżnionych przez Macriego

¹⁹ M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Loescher, Torino 1955.

²⁰ Szerzej na ten temat: D. Valli, *op.cit.*, s. 42 i nn.

²¹ Już w pierwszej wersji artykułu Macri wyróżnia czwarte pokolenie poetów, urodzonych w latach 1922–1930, debiutujących po II wojnie światowej, między rokiem 1945 a 1955. Zalicza do niego m.in. Piera Paola Pasoliniego oraz Aldę Merini. Jednak nie poświęca tej generacji szczególnej uwagi ze względu na niepełny jeszcze obraz jej dokonań. Por. O. Macri, *op.cit.*, s. 84. W późniejszych latach Macri rozbudował swoją teorię o piąte pokolenie, do którego należeć mieli twórcy urodzeni w latach 1932–1941, a debiutujący odpowiednio między rokiem 1956 a 1966 (m.in. Silvio Ramat i Antonio Porta). Tym samym objął swym podziałem niemal cały rozwój liryki włoskiej. Por. O. Macri, *La teoria letteraria delle generazioni*, red. A. Dolfi, Franco Cessati Editore, Firenze 1995, s. 26.

pokoleń poetów, którym przypadają w obrębie nurtu różne historyczne role. Obok nich istnieją definicje hermetyzmu w sensie wąskim – jako jednorodnej poetyki, której założenia zrealizowało właściwie tylko jedno, trzecie w ujęciu Macriego, pokolenie. Owa pojęciowa nieostrość sprawiła, że w rozmaitych klasyfikacjach wyrastających z teorii generacji pozycja Giuseppe Ungarettiego oscyluje od roli ojca, prekursora kierunku, podążającego jednak własną artystyczną drogą, do autora najważniejszego i najmocniej zrośniętego z poetyką hermetyzmu. Nowe opracowania, jak choćby *Ermetismo* Beatrice Stasi, akcentują jednak odmienny charakter poetyckiego doświadczenia „domniemanych ojców” hermetyzmu, Ungarettiego i Montalego, oraz „hermetyków «d.o.c.»” (określenia Stasi) – Quasimoda (urodzonego w roku 1901) i debiutantów z lat trzydziestych (Luziego, Sinisgallego itd.)²². Hermetyzm interpretują nie tyle jako pokoleniową przynależność, ile jako spójny poetycki program, którego istoty nie należy się doszukiwać wyłącznie na poziomie formalnym, ale również tak, jak ją widział Bo: na poziomie obrazowania oraz szczególnej wizji świata, sztuki i jej powinności. Zwracają też uwagę na uproszczenia, jakie pociąga za sobą mechaniczna pokoleniowa klasyfikacja konkretnych twórców, nieuwzględniająca przemian zachodzących w ich poetyce. Najlepszym przykładem artysty, którego dorobek schemat generacyjny w różnych odsłonach ogranicza i upraszcza, jest Ungaretti. Jego poezja stanowi dla kolejnych „generacji” nurtu punkt wyjścia, lecz jednocześnie odbijają się w niej doświadczenia młodszych pokoleń. Jest twórca *Vita d'un uomo* „ojcem” hermetyzmu, ale jest też „hermetykiem «d.o.c.»”: jako autor dwóch ortodoksyjnie hermetycznych w wąskim rozumieniu zbiorów, *Sentimento del Tempo* i *Il Dolore*, czy też jako krytyk i komentator własnej twórczości, u którego odnajdujemy modelowy dla nurtu stosunek do tekstu²³.

Równie problematyczna jak podziały hermetyzmu jest kwestia ogólnych ram czasowych zjawiska. Główna linia podziału przebiega podobnie. Na jednym biegunie umieścić należy zwolenników szerokiej definicji hermetyzmu, którzy rozciągają chronologiczny zasięg kierunku od ostatnich lat działalności „La Voce” (zawieszonego w roku 1916) po lata pięćdziesiąte, a nawet niemal po kres wieku XX, zauważając jego trwały wpływ w liryce długowiecznych autorów, którzy związali się z tą poetyką jeszcze przed wojną (Montale i Solmi zmarli w roku 1981, Bertolucci w 2000, Luzi w 2005). Na drugim biegunie sytuują się badacze, dla których literatura hermetyczna zamyka się w latach trzydziestych i ogranicza do środowiska florenckich poetów i krytyków (1932–1946 według Ramata, 1936–1947 według Donata Vallego, 1930–1947 według Sergia

²² B. Stasi, *op.cit.*, s. 89.

²³ *Ibidem*, s. 38.

Pautassa²⁴). Takie ujęcie problemu zdaje się dominować w najnowszej literaturze przedmiotu²⁵.

Wątpliwości nie budzi natomiast fakt, iż hermetykom udało się wypracować oryginalny język i program ideologiczny, które przez wiele lat dominowały w liryce Italii. Niepodważalny jest także wkład hermetyzmu w spuściznę europejskiego modernizmu. Choć w ostatnich latach również w polskiej tradycji krytycznoliterackiej utrwaliła się wywodząca się z krytyki anglosaskiej interpretacja terminu modernizm²⁶, przyjęta w większości krajów, warto sprecyzować, co rozumiemy przez to pojęcie. To mianowicie międzynarodowy ruch intelektualny i artystyczny, którego kształt na polu liryki określiła twórcza spuścizna Guillaume'a Apollinaire'a i poetów anglojęzycznych (William'a Butlera Yeatsa, Ezry Pounda, T.S. Eliota), jak też dokonana przez tych autorów oryginalna synteza wielkiej tradycji poezji europejskiej (w szczególności liryki prowansalskiej, twórczości angielskich poetów metafizycznych i mistyków hiszpańskich złotego wieku, romantyzmu i francuskiego symbolizmu drugiej połowy XIX wieku) oraz poezji Dalekiego Wschodu. Niektórzy badacze, głównie anglosascy, poszukują korzeni modernizmu w tradycji europejskiego romantyzmu lub nawet końca wieku XVIII (Jauss²⁷). Inni, przyjmując bardziej ograniczoną perspektywę, szukają jego źródeł w rzeczywistości literackiej przełomu kolejnych stuleci, zwłaszcza w poetyce symbolizmu, lub później, w kręgu awangard początku XX wieku, na przykład w Poundowskiej koncepcji imagizmu, a potem worytyzmu z lat 1910–1917²⁸.

²⁴ *Ibidem*, s. 88.

²⁵ M.in.: B. Stasi, *op.cit.*; S. Pavarini, *op.cit.*; S. Costa, *Ermetismo* [w:] E. Ghidetti, G. Luti, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997, s. 299–302.

²⁶ W polskiej tradycji krytycznej pojęciem modernizmu przez długie lata zwykło się określać jedynie epokę literacką zawierającą się mniej więcej pomiędzy rokiem 1885 (1890) a 1910 (1914) (por. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Modernizm polski*, wyd. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987). W tym sensie termin modernizm traktowany był jako alternatywa dla innych pojęć stosowanych dla określenia rzeczywistości literackiej przełomu XIX i XX wieku. Obecnie, pod wpływem badaczy literatury pochodzących z reguły z krajów anglosaskich i głównie dzięki pracom Ryszarda Nycza, również w Polsce rozszerza się chronologiczna pojemność terminu, obejmując nim zjawiska powstałe od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku do połowy XX wieku, czyli w okresie odpowiadającym w przybliżeniu epoce działalności historycznych awangard. W niniejszej książce używa się pojęcia modernizmu w tym właśnie ujęciu. Najważniejsze głosy w dyskusji na temat samej definicji literatury modernistycznej czy wzajemnych relacji pojęć modernizmu i awangardy zebrano w tomie *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, wyd. II, TAIWN „Universitas”, Kraków 2004.

²⁷ H.R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna* [w:] *ibidem*, s. 21–59.

²⁸ J. Dudek, *Poezja polska wobec tradycji*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2002, s. 8.

Tu problem miejsca hermetyzmu w historii światowej literatury zbiega się z problemem polskiej recepcji Ungarettiego. Jako jeden z najważniejszych poetów wiązanych z hermetyzmem pojawia się on bowiem w rozmaitych próbach systematyzacji literackiej panoramy XX wieku. Krytycy bez wyjątków dostrzegają w jego poetyce absolutną realizację cech modernistycznej literatury. Włoski badacz, Giulio Ferroni, określa nawet *Vita d'un uomo* jako wykładnię esencji modernizmu (*modernità essenziale*)²⁹. Nietrudno się z nim zgodzić, mając na uwadze absolutne skoncentrowanie twórczości Ungarettiego na języku oraz swoistą apologię doświadczenia, wpisaną w jego lirykę.

Autorem jednego z najbardziej wpływowych zestawień, dobrze przez polskich krytyków znanego i chętnie cytowanego, jest René Wellek, słynny amerykański teoretyk literatury i komparatysta³⁰. Wellek używa w odniesieniu do najwybitniejszych postaci życia literackiego XX wieku (m.in. Yeatsa, Eliota, Joyce'a na Wyspach Brytyjskich, E.E. Cummingsa w Stanach Zjednoczonych, Paula Valéry'ego i Marcela Prousta we Francji, Stefana George'a i Georga Trakla w krajach języka niemieckiego; Juana Jiménez, Antonia Machado, Federica García Lorki na obszarze hiszpańskojęzycznym, Ungarettiego i Montalego we Włoszech; Anny Achmatowej i Osipa Mandelsztama w dawnym Związku Radzieckim) wspólnego miana „symbolistów”, akcentując w ten sposób utrzymywanie się w nowoczesności pierwszej połowy XX wieku, ale i pierwszych dziesięcioleci po II wojnie światowej pewnych typowych elementów poetyk końca wieku XIX³¹.

Listę autorów zbliżoną do propozycji Welleka przedstawia w swojej próbie uporządkowania mapy literatury XX wieku Hugo Friedrich, kładąc jednakże nacisk na zupełnie inne aspekty. Jego słynne studium – *Struktura nowoczesnej liryki* – pochodzące z lat pięćdziesiątych i będące jedną z pierwszych wielkich porównawczych syntez literatury okresu międzywojnia, ukazało się w Polsce zaledwie rok przed przekładem pracy Welleka. Friedrich dostrzega wyróżnik nowoczesnej poezji w jej programowej „ciemności”³², rozumianej jako tendencja do

²⁹ G. Ferroni, *La modernità essenziale di Giuseppe Ungaretti* [w:] *Manuale di letteratura italiana*, red. F. Brioschi, C. Di Girolamo, T. IV: *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, s. 439–443.

³⁰ R. Wellek, *The Term and Concept of Symbolism in Literary History* (1970). Polski przekład: *Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej* [w:] *idem, Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, red. H. Markiewicz, PIW, Warszawa 1979.

³¹ Jarosław Mikołajewski w swojej charakterystyce hermetyzmu we wstępie do antologii współczesnej poezji włoskiej określa nurt jako „włoską kontynuację symbolizmu”. J. Mikołajewski, *Wstęp* [w:] *Radość rozbitków...*, s. 6.

³² Friedrich przywołuje w tym miejscu słowa Saint-Johna Perse'a: „Ciemność, z której czyni się zarzut poecie, jest rodem z tej właśnie nocy, którą bada; z ciemności duszy i z misterium, w którym zanurzona jest istota ludzka”. H. Friedrich, *op.cit.*, s. 246–247.

komplikacji formalnych i zagęszczania sensów. Według niego, wiersz to rodzaj zaszyfrowanej wiadomości, którą każdy czytelnik odczytać może za pomocą indywidualnego, dowolnie przez siebie wybranego klucza. Hermetyzm jawi się więc jako odgałęzienie tej poetyki w języku włoskim, zaś Ungaretti – najważniejszy przedstawiciel nurtu – jako mistrz literackiej ciemności. Co więcej, Friedrich dokonuje eksplikacji swojej koncepcji na przykładzie wiersza *Isola* autorstwa Ungarettiego. Ciemność, która dla pierwszych krytyków hermetyzmu była zarzutem, traci ostatecznie swój negatywny wydźwięk. Friedrich jednak nie robi włoskiemu autorowi reklamy, tak podsumowując jego twórczość:

Nie należy czytać tych wierszy ze względu na treść, ta bowiem jest czasami zdumiewająco błaha lub absolutnie nie do rozszyfrowania³³.

Pojęcie hermetyzmu jako jednego z ważnych zjawisk we współczesnej literaturze włoskiej, mimo obiecujących początków, przeszło w dyskusji historycznoliterackiej w Polsce bardzo długi proces aklimatyzacji. Na polskim gruncie przymiotnika „hermetyczny” w kontekście twórczości Ungarettiego po raz pierwszy użył Leone Pacini w artykule poświęconym poecie, który ukazał się w „Polonia – Italia” dokładnie w roku 1936, roku wydania książki Flory:

(...) jest to poezja hermetyczna, poezja, która wymaga współpracy czytelnika, współpracy twórczej; wymaga jakby drugiego natchnienia, a słowa sprowadzone do pierwotnego znaczenia nabierają magicznej siły³⁴.

Wyrażenie „poezja hermetyczna” ma tu, naturalnie, charakter opisowy. Jednakże w przeciwieństwie do Flory, Pacini dostrzega w skomplikowaniu i niejasności liryki Ungarettiego walor obiektywny, specyficzną twórczą zasadę nowoczesnej literatury, w czym wyprzedza cytowanego powyżej Friedricha. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że wszystkie teksty krytyczne poświęcone Ungarettiemu, które ukazały się w Polsce w okresie międzywojennym, a więc równocześnie z toczącym się we Włoszech sądem nad hermetyzmem, prezentują jego samego, jak i całą nową poezję Półwyspu Apenińskiego w wyjątkowo pozytywnym świetle. Zdecydowały o tym estetyczne upodobania i osobiste kontakty młodych sławistów z „Polonia – Italia”. Wszyscy oni związani byli z postępowymi ośrodkami literackimi bądź uniwersyteckimi, w tym z najważniejszą dla hermetyzmu lat trzydziestych Florencją. Poggiali

³³ *Ibidem*, s. 248–250.

³⁴ L. Pacini, *op.cit.*

współpracował z „Solarią”, a przygotowana przez niego antologia współczesnej poezji rosyjskiej *La violetta notturna* (Wieczornik) potraktowana została w środowisku florenckim jako objawienie i odegrała ważną rolę w refleksji hermetyków nad przekładem, a zarazem w ich praktyce translatorskiej³⁵. Di Sarra natomiast przyjaźnił się z Liberem de Libero, związanym z Rzymem, który przez wiele lat utrzymywał serdeczne stosunki z samym Ungarettim³⁶. Poggioli, Di Sarra i inni doskonale rozumieli istotę literatury hermetycznej, która była dla nich przeżyciem pokoleniowym. Pisali o niej bez uprzedzeń i wątpliwości co do klasy literackiej prezentowanych autorów oraz historycznej wagi hermetyzmu jako zjawiska – niejako od wewnątrz, z epicentrum młodej literatury. Potrafili przekonać do niej również polskich krytyków, takich jak np. Maśliński. Stąd zupełny brak w recepcji krytycznej hermetyzmu w Polsce międzywojennej negatywnej konotacji „ciemności” owej poezji, czy też poczucia jej niezrozumiałości, nie tak rzadkich u recenzentów w Italii.

Po II wojnie światowej pojęcie hermetyzmu (jako terminu historycznoliterackiego) pojawiło się w krytyce i studiach akademickich ukazujących się w Polsce z dużym opóźnieniem w stosunku do włoskiego literaturoznawstwa. Nawet przyznanie Nagrody Nobla Quasimodo, a później Montalemu nie stało się okazją do wprowadzenia tego pojęcia do polskiej terminologii literackiej. Nie pada więc ono we wstępie do zbioru poezji Quasimoda napisanym przez Artura Międzyrzeckiego³⁷ ani w *Historii literatury włoskiej* opracowanej przez Józefa Heisteina³⁸. W przekładzie artykułu Giovanniego Battisty De Sanctisa, poświęconego współczesnej literaturze Włoch, termin *ermetico* zastąpiono przymiotnikiem „drętwy”³⁹, nienasuującym z pewnością pozytywnych skojarzeń. W swych pierwszych notach krytycznych o Ungarettim Ławrynowicz zdecydowanie preferuje określenia symbolista i fragmentysta⁴⁰. Dopiero w wydanej w latach osiemdziesiątych historii literatury włoskiej XX stulecia Joanna Ugniewska zaczyna operować pojęciem

³⁵ B. Stasi, *op.cit.*, s. 94.

³⁶ Więcej informacji na ten temat w: G. Manacorda, *Il carteggio Ungaretti – de Libero* [w:] *Convegno* 1995, s. 195–207.

³⁷ *À propos* aktualnej sytuacji literackiej we Włoszech autor ten pisze: „Na mapie literackiej dzisiejszej Italii laureat Nobla z roku 1959 zajmuje miejsce wybitne, poeta ten jest – obok Montale, Ungarettiego i zmarłego niedawno Saby – jednym z kilku autorów określających rodzaj ambicji i rodzaj poszukiwań charakterystycznych dla liryki we Włoszech”. Por. A. Międzyrzeczki, *Quasimodo i poezja we Włoszech* (1963), przedruk w: *idem, Dialogi i sąsiedztwa*, PIW, Warszawa 1971, s. 195.

³⁸ J. Heistein, *Historia literatury włoskiej*, wyd. III, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 258.

³⁹ G.B. De Sanctis, *Literatura współczesnych Włoch*, „Współczesność”, 11/1962.

⁴⁰ „Tygodnik Powszechny”, 37/1967; „Zwierciadło”, 4/1968.

hermetyzmu w odniesieniu do rzeczywistości literackiej przedwojennych Włoch. Autorka posługuje się nim jako umowną etykietką w odniesieniu do twórczości Ungarettiego, Montalego i Quasimoda, lecz nie pogłębia charakterystyki kierunku⁴¹. Krytycznego sprecyzowania pojęcia na gruncie polskim dokonali właściwie dopiero Halina Kralowa i Jarosław Mikołajewski, w dwóch tekstach zamieszczonych w roku 1987 w „Literaturze na Świecie” przy okazji polskiej edycji wybranych wierszy Eugenia Montalego⁴². Przedstawili w nich najważniejsze filozoficzne i estetyczne założenia poetyki hermetyzmu, akcentując jej metafizyczne inklinacje. W swoim artykule Mikołajewski akcentuje rolę słowa i obrazu w poetyce kierunku:

Poeci hermetyzmu, zachęcani osiągnięciami Mallarmégo i Ungarettiego, usiłują więc wyzwolić wszystkie możliwości słowa, które, odniesione do konkretnego, wyposażone zostaje ponadto w silny ładunek symboliczny i unosi obraz ponad czasowo-przestrzenne ograniczenia⁴³,

natomiast Kralowa skupia się głównie na mechanizmie analogii. To właśnie w Ungarettim, za Florą, widzi najdoskonalszego mistrza analogii, tego, który doprowadził tę sztukę do absolutnej wirtuozerii i w sposób niezrównany wyzyskał jej możliwości ekspresji.

Kralowa, podobnie jak wcześniej Ugniewska, posługuje się terminem „hermetyzm” w jego szerokiej interpretacji, określając ramy czasowe zjawiska na lata 1916–1956 i klasyfikując całość dorobku Ungarettiego i Montalego w jego obrębie. Dokonuje periodyzacji literatury hermetycznej na podstawie trójdzielnego schematu pokoleń, odpowiadającego kompromisowemu i syntetyzującemu ujęciu krytyka Luciana Anceschiego⁴⁴. Do pierwszej generacji zalicza Ungarettiego, Montalego i Solmiego, do drugiej – m.in. Quasimoda, Gatta, Pennę i De Libero, do trzeciej – środowisko florenckie na czele z Luzim oraz Sereniego z grupą poetów skupionych w Mediolanie⁴⁵.

W ideologii hermetyzmu interesuje Kralową głównie metafizyczne nachylenie nurtu i funkcjonująca w jego obrębie definicja poezji jako „drogi do Absolutu”. Warto zauważyć, że do opisu hermetycznej metody poetyckiej obok pojęcia analogii autorka wprowadza ukute przez Eliota pojęcie „korelatu obiektywnego”.

⁴¹ J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1985, s. 66.

⁴² H. Kralowa, „Trobar clus” współczesnego poety..., oraz J. Mikołajewski, *Słowo o hermetyzmie...*

⁴³ J. Mikołajewski, *Słowo o hermetyzmie...*, s. 166.

⁴⁴ L. Anceschi, *L'ermetismo* [w:] *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1975.

⁴⁵ H. Kralowa, *Poezja: wielki sezon hermetyczny...*, s. 297.

Wszystkie najważniejsze tezy artykułu z „Literatury na Świecie” Kralowa powtórzyła i pogłębiła w późniejszym tekście o hermetyzmie, opublikowanym w dwu podręcznikach historii literatury włoskiej⁴⁶, którego zasługą jest stosunkowo obszerna prezentacja sylwetek twórczych poetów „wielkiej trójcy” włoskiej poezji XX wieku: Ungarettiego, Montalego i Quasimoda. W swym studium badaczka marginalizuje jednak znaczenie drugiego i trzeciego pokolenia hermetyzmu (z wyjątkiem noblisty Quasimoda), poświęcając główną uwagę doświadczeniu poetyckiemu Ungarettiego i Montalego.

Swoistą syntezą odczytań hermetyzmu w Polsce jest opracowane przez Grzegorza Gazdę hasło w jego *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*⁴⁷, oparte głównie na polskojęzycznej literaturze przedmiotu. Stanowi ono doskonale podsumowanie problemu polskiej recepcji pojęcia. Gazda nawiązuje do filozoficznej genezy terminu i, za Friedrichem, podkreśla „ciemność” poezji hermetycznej oraz wskazuje jej rodowód w literaturze francuskiego symbolizmu końca XIX wieku, ale również w twórczości staroprowansalskich trubadurów czy niektórych poetów baroku i romantyzmu. Podobnie jak Ugniewska i Kralowa pojmuje ramy czasowe zjawiska i podobnie jak one utożsamia poetykę hermetyzmu z „wielką trójcą”: Ungarettim, Montalem i Quasimodem. Wspomina wprawdzie o młodszych poetach hermetykach skupionych wokół florenckich czasopism literackich, ale ogranicza ich rolę do „szkoły poetyckiej”.

Polscy badacze upraszczają więc pejzaż literatury hermetycznej, redukując pokolenie debiutujące w latach trzydziestych do roli epigonów Ungarettiego i Montalego. Ich prace są jednakże jedynym źródłem, podejmującym wysiłek całościowego zarysowania kontekstu literackiego, w którym narodziła się i który współtworzyła liryka Giuseppe Ungarettiego. Autorzy monograficznych tekstów dedykowanych poecie o wiele chętniej szukają przykładów formalnego pokrewieństwa i zbieżności ideologicznych w literaturach spoza Italii, nie wyłączając literatury polskiej.

3.2. Ungaretti w kontekście komparatystycznym

Rzecz jasna, również we włoskiej literaturze przedmiotu poświęconej Ungarettiemu nie brak prób umiejscowienia jego twórczości w szerszym europejskim i światowym kontekście. W książce zatytułowanej *Ungaretti e i suoi „maîtres à penser”* Rosita Tordi wśród mistrzów

⁴⁶ H. Kralowa, *Poezja: wielki sezon hermetyczny*, loc.cit.; idem, *W kręgu hermetyzmu*, loc.cit.

⁴⁷ G. Gazda, op.cit.

i literackich fascynacji poety wymienia Apollinaire'a, Pounda, Blake'a, Pascala, Racine'a i Shakespeare'a⁴⁸. Inni badacze zwykli dodawać do tej listy m.in. Baudelaire'a, Mallarmégo, Laforgue'a, Rimbauda oraz Nietzschego. Łatwo dostrzec wśród nich przewagę nazwisk francuskich poetów o formacji symbolistycznej bądź postsymbolistycznej. I w Polsce poeci francuskiego symbolizmu są traktowani przez krytyków Ungarettiego jako podstawowy punkt odniesienia, co zauważyła już Joanna Ugniewska⁴⁹. Istnieją dwie główne przyczyny tego stanu rzeczy. Po pierwsze, lekcja symbolizmu stanowi istotne źródło całej poezji włoskiego hermetyzmu, a wraz z tradycją literatury francuskiej jest trwale wpisana w twórcze doświadczenie Ungarettiego, już od lat młodości spędzonych w Aleksandrii i pierwszych prób poetyckich. Wykształcenie we francuskiej szkole i kontakty z głównie francuskojęzyczną elitą kulturalną miasta przełożyły się na naturalne zainteresowanie poety literaturą Francji. To francuscy autorzy kształtowali jego literacką wrażliwość jako młodzieńca, a ich dzieła stanowiły przedmiot pierwszych dyskusji o literaturze w gronie przyjaciół. To oni w końcu spełniali rolę pierwszych literackich autorytetów Ungarettiego. W jednym ze wspomnień poeta wyznaje:

La lettura del „Mercure de France” ebbe nella mia formazione un'importanza da non trascurare. La polemica che vi si svolgeva, s'imperniava intorno al nome e all'opera di Mallarmé. Mi gettai su Mallarmé, lo lessi con passione ed, è probabile, alla lettera non lo dovevo capire; ma conta poco capire alla lettera la poesia: la sentivo. Mi seduceva con la musica delle sue parole, con il segreto, quel segreto che mi è tutt'oggi segreto. Mallarmé non mi è forse più un poeta interamente ermetico, è un poeta. Lo diceva, se non m'inganno anche Racine: prima di tutto la poesia, se c'è, seduce mediante la musica dei suoi vocaboli, mediante un segreto.

Racine è stato per me un autore della vecchiaia; ma del suo predominio nell'espressione poetica (...) ne ebbi subito allora preavviso proprio per l'incontro con Mallarmé.

Con Mallarmé, naturalmente c'è stato anche Baudelaire, e come faceva a non esserci, se c'era di mezzo Racine? Baudelaire era l'argomento di discussioni interminabili con uno dei miei compagni (...) Moammed Sceab⁵⁰.

⁴⁸ R. Tordi, *Ungaretti e i suoi maîtres à penser*, Bulzoni, Roma 1997. Patrz też: recenzja G. Petrucciiego, Rosita Tordi, „Ungaretti e i suoi «maîtres à penser»”, „La Rassegna della letteratura italiana”, 104/2000, s. 686–687.

⁴⁹ J. Ugniewska, *La fortuna di Ungaretti in Polonia...*, s. 361.

⁵⁰ G. Ungaretti, *Note...*, s. 506.

Lektura „*Mercure de France*” miała dla mojej formacji niepodważalne znaczenie. Polemika, która toczyła się na łamach pisma, koncentrowała się wokół nazwiska, dzieła Mallarmégo. Rzuciłem się na Mallarmégo, czytałem go z pasją i, zapewne, nie mogłem go wtedy dosłownie rozumieć; lecz w przypadku poezji dosłowne rozumienie niewiele znaczy: ja tę poezję czułem. Uwodziła mnie muzyką słów, tajemnicą, ową tajemnicą, która po dziś dzień taką dla mnie pozostała. Mallarmé nie jest dla mnie może poetą w pełni hermetycznym, jest po prostu poetą. Tak mawiał, jeśli się nie mylę, również Racine: poezja, jeśli to prawdziwa poezja, w pierwszym rzędzie uwodzi poprzez muzykę słowa, poprzez tajemnicę.

Racine stał się autorem mojej starości; lecz jeśli chodzi o jego wszechmoc w dziedzinie poetyckiego wyrazu (...) przeczulem ją natychmiast właśnie dzięki spotkaniu z Mallarmém.

Wraz z Mallarmém pojawił się naturalnie także Baudelaire, jak zresztą mógłby się pojawić, skoro po drodze był Racine? Baudelaire był tematem niekończących się dyskusji z jednym z moich kolegów (...) Mohamedem Szehabem.

Nie do przecenienia w twórczości Ungarettiego jest zwłaszcza wpływ Mallarmégo, obok Julesa Laforgue’a (którym zaczytywali się też anglosascy moderniści), ukochanego poety jego młodości. To między innymi od Mallarmégo autor *Vita d’un uomo* zaczerpnął realizowaną przez całe życie koncepcję dzieła totalnego, pięknej biografii, o czym już wspomniano wcześniej w niniejszej książce. Mallarmé był jego najważniejszym nauczycielem i autorytetem w odniesieniu do tego szczególnego rodzaju traktowania słowa, który Carlo Ossola określa mianem „radikalnej poetyki znaczeń” (*radicale poetica dei significati*), a który – mimo stylistycznych przełomów – niezmiennie towarzyszy doświadczeniu lirycznemu Ungarettiego niemal od pierwszego do ostatniego zapisanego przezeń słowa. Mallarmému zawdzięcza Ungaretti niesłychane wyczulenie na muzyczność wiersza, upodobanie do aliteracji, rozciągających się na całą tkankę utworu, do ciągów słów zestawianych wyłącznie na zasadzie fonicznego podobieństwa lub kontrastu, albo też na podstawie nieoczywistych etymologicznych relacji; do geometrycznych układów fonemów⁵¹.

Ogromną wagę miała też dwujęzyczność twórcy *Vita d’un uomo*, która w pewien sposób umożliwiła rewolucję w poezji, jaką zapoczątkował we Włoszech⁵², jak również fakt, że jego ludzka i artystyczna droga

⁵¹ A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 39.

⁵² P.V. Mengaldo, *Giuseppe Ungaretti* [w:] *Poeti italiani del Novecento*, red. idem, wyd. I, Mondadori, Milano 1978, s. 383–384.

w najnaturalniejszy sposób biegła przez Paryż i środowisko tamtejszej awangardy. Kultura Francji stanowiła dla Ungarettiego naturalne zaplecze intelektualne i twórcze. I to tak oczywiste, że w początkowej fazie swej literackiej kariery poważnie rozważał możliwość tworzenia i publikowania zarówno po włosku, jak i po francusku⁵³. Dobitym świadectwem realności tych zamiarów jest cykl *Derniers Jours*, wydany w Paryżu w roku 1919. Do tego dodać należy niezliczone przyjaźnie z najwybitniejszymi pisarzami i intelektualistami żyjącymi we Francji – znajomość z Apollinaire’em jest tu tylko najbardziej znanym, lecz nie odosobnionym przykładem. Innym serdecznym przyjacielem włoskiego poety był Jean Paulhan (1884–1968), pisarz i krytyk, redaktor naczelny wpływowego czasopisma „Nouvelle Revue Française”, na którego łamy chętnie Ungarettiego zapraszał. Autor *Vita d’un uomo* zarzucił bowiem wprawdzie marzenie o karierze francuskiego poety, lecz nie zrezygnował z bycia francuskojęzycznym krytykiem. Przez kilka dziesięcioleci publikował z taką samą intensywnością we Włoszech oraz Francji i zdaje się, że o swą pozycję we Francji bardziej nawet zabiegał. Nad Sekwaną współpracował z prestiżowymi pismami literackimi, takimi jak np. „Commerce”, do którego redaktorów należał Paul Valéry, „Le Disque Vert”, kierowane przez Franza Hellensa i Henriego Michaux, „Mesures”, gdzie po raz pierwszy ukazały się po francusku wycinki twórczości Joyce’a i Musila, a także, rzecz jasna, ze wspomnianą „NRF”, czego mu zresztą nad Tybrem niejednokrotnie zazdroszczono⁵⁴. Porównywanie dzieła Ungarettiego z twórczością francuskich poetów XIX i początków XX wieku jest więc jak najbardziej uzasadnione ze względów biograficznych, intelektualnych i artystycznych.

Istnieje jednak jeszcze jedna przyczyna niemal automatycznego zestawiania włoskiego poety z kulturą Francji, tym razem mająca związek z literackim przygotowaniem polskiego odbiorcy. Literatura francuska zawsze wzbudzała w Polsce ogromne zainteresowanie. W roku 1924 Stefan Żeromski tak oto pisał o traktowaniu artystycznego dziedzictwa Francji w międzywojennej Rzeczypospolitej:

Upodobanie świata artystycznego Polski w ogromie i całości piśmiennictwa francuskiego zawsze było znaczne (...) obecnie (...) nie tylko nie maleje, lecz wzmacnia się nadzwyczajnie. Każde nowe imię literackie i każde nowe wybitne dzieło budzi wśród nas wybitne zainteresowanie, przechodzące częstokroć, jak wszędzie na świecie, w sferę snobizmu. (...)

⁵³ R. Tordi, *op.cit.*, s. 87.

⁵⁴ A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 98.

Każdy utwór nowszej powieści francuskiej: Romain Rolland, Marcel Proust, Georges Duhamel, Roger Martin du Gard, Paul Morand, (...) Raymond Radiguet – i tylu innych – znajduje tłumaczów (Romain Rolland i Georges Duhamel wielokrotnie), a jeżeli wskutek trudności wydawniczych nie ukazuje się w szacie polskiej, to jest czytany przez koła oświecone w oryginale z najżywszą ciekawością, przyjemnością – chociażby nawet „z mozołem”. Wśród poetów żywy jest w jednych grupach kult Artura Rimbauda, Claudela, Jammesa, Samaine’a, w innych Guillaume’a Apollinaire’a⁵⁵.

Sytuacja ta nie uległa zmianie ani w latach późniejszych⁵⁶, ani po II wojnie światowej. Niektóre polskie wydania arcydzieł poezji francuskiej bywały nawet w swoim czasie kultowe, jak choćby *Antologia współczesnej poezji francuskiej* przygotowana przez Adama Ważyka, lub stawały się prawdziwymi literackimi wydarzeniami, jak na przykład tłumaczenie *Les Chants de Maldoror* (*Pieśni Maldorora*) Lautréamonta autorstwa Macieja Żurowskiego⁵⁷. Porównania i odwołania do poezji francuskiej pozwalały więc (i wciąż pozwalają) usytuować dorobek Ungarettiego w kontekście stosunkowo bliskim polskiemu czytelnikowi, dlatego nie powinno dziwić, że wielu piszących o nim autorów podkreśla oczywisty wpływ literatury francuskiej na jego poetykę. Najczęściej przywołują Rimbauda (Ławrynowicz, Dolecki), Valéry’ego (Ławrynowicz, Dolecki, Świrszczewski, Ugniewska), Mallarmégo (Ławrynowicz, Dolecki, Świrszczewski, Bateriałowicz, Ugniewska oraz Mikołajewski, który ostatnio nazwał Ungarettiego wprost „włoskim Mallarmé”⁵⁸), w końcu Apollinaire’a (Ławrynowicz, Bateriałowicz, Karasek).

Niewiele miejsca poświęcają natomiast innym potencjalnym źródłom inspiracji Ungarettiańskiej poezji, punktom stykającym się z odmiennością niż francuska tradycja literacka. Do takich niedocenianych komparatystycznych problemów należą choćby związki *Vita d’un uomo* z twórczością Ezry Pounda, zwłaszcza fazy imagizmu, która w coraz większym stopniu absorbuje badaczy z Italii⁵⁹. Ławrynowicz, podążając za Luciano Rebajem⁶⁰, podnosi tylko problem formalnej zbieżności

⁵⁵ S. Żeromski, [O wpływie literackim Francji na Polskę] [w:] *idem, Pisma literackie i krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 122 i 125.

⁵⁶ Por. E. Kołodziejczyk, „Złączeni jednym węzłem dziedziczenia”. Powinowactwa „Trzech zim” z poezją Oskara Miłosza, „Ruch Literacki”, XLII, 2001, t. 3, s. 291, przyp. 4.

⁵⁷ J. Żurowska, *Francuskojęzyczne literatury w Polsce* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 312.

⁵⁸ „Tygodnik Powszechny”, 35/2003.

⁵⁹ R. Tordi, *op.cit.*, s. 184–197; E. Livorni, *Avanguardia e tradizione: Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Le Lettere, Firenze 1998.

⁶⁰ L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962.

wczesnych utworów Ungarettiego z japońską estetyką *haiku*⁶¹, która miałyby stanowić wspólny punkt wyjścia Poundowskiego imagizmu i „poetyki fragmentu” włoskiego autora. Według Ławrynowicza (i Rebaya), Ungaretti mógł się zetknąć z poezją japońską za pośrednictwem wyboru przekładów opublikowanych 26 maja 1916 roku na łamach pisma literackiego „La Diana”, wydawanego w Neapolu. Wiadomo na pewno, że w tym samym numerze ukazał się jego wiersz *Fase*. Można również założyć, że poezję Dalekiego Wschodu, chińską i japońską, poznał jeszcze w czasie pobytu w Paryżu dzięki tłumaczeniom na język francuski. Ławrynowicz przypuszcza, iż lakoniczna estetyka wierszy z krajów Orientu mogła wpłynąć na wykrystalizowanie się Ungarettiańskiej poetyki fragmentu, którą cechuje zwięzłość i kondensacja znaczeń. Jako jedyny spośród popularyzatorów Ungarettiego w Polsce szczegółowo zajmuje się także relacją dorobku poety i spuścizny jego wielkich włoskich poprzedników oraz mistrzów: Petrarki i Leopardiego.

3.3. Ungaretti i Różewicz

Polscy autorzy piszący o Ungarettim chętnie podnoszą natomiast kwestię, która z perspektywy obydwu literatur, polskiej i włoskiej, wydaje się unikatowym, a zarazem ciekawym tropem komparatystycznym. Mowa o porównaniu wczesnych wierszy poety z *Il Porto Sepolto*, czy szerzej *L'Allegria*, z twórczością Tadeusza Różewicza. To oryginalny wkład polskiej krytyki do światowych badań nad Ungarettim, dlatego omówimy go obszernie. Stylistyczne podobieństwa między wierszami obu autorów są rzeczywiście zadziwiające i widoczne na pierwszy rzut oka: formalny ascetyzm, wertykalizm, operowanie pustą przestrzenią jako pełnoprawnym środkiem wyrazu, kawałkowanie wersu, paraliżująca siła przekazu. Problem zbieżności estetyk Ungarettiego i Różewicza nie był dotąd, niestety, poruszany w akademickiej dyskusji. Dotychczasowe wnioski formułowali poeci-tłumacze, którym brak niejednokrotnie nie tyle wiedzy historycznoliterackiej, ile dyscypliny badawczej.

W tej relacji wykluczyć należy wzajemne oddziaływanie na siebie poetów – z całą pewnością mamy do czynienia ze zjawiskiem literackiej paraleli, gdzie wszelkie pokrewieństwa wypływają ze wspólnych źródeł twórczych inspiracji. Jako pierwszy nakreślił ją Marek Baterowicz w swej recenzji PIW-owskiego tomiku włoskiego poety. Co ciekawe, nie skupia się on na podobieństwach formalnych, lecz na pewnych zbieżnościach tematycznych i podobnym zasobie poetyckich motywów. Przyczyn estetycznej bliskości obu poetów upatruje w rzeczywistości pozaliterac-

⁶¹ Z. Ławrynowicz, *Giuseppe Ungaretti. Nota o życiu i twórczości...*, s. 36–37.

kiej, w dramatycznym wspomnieniu wojny i podobnym sposobie jej przeżywania⁶². Na potwierdzenie swych spostrzeżeń zestawia fragment wiersza Różewicza *Zostawcie nas* z tekstem *Non gridate più* Ungarettiego:

Zapomnijcie o nas
o naszym pokoleniu
żyjcie jak ludzie
zapomnijcie o nas

(Tadeusz Różewicz, *Zostawcie nas*⁶³)

Przestańcie zabijać umarłych,
Nie krzyczcie już, nie krzyczcie,
Jeżeli jeszcze chcecie ich usłyszeć,
Jeżeli macie nadzieję przetrwania.
Ich zgiełk ucichł już na zawsze,
Zaledwie szmer niedosłyszalny
Bezglłośnie wzrastającej trawy,
Radosnej tam, gdzie nie stąpa
człowiek.

Cessate d'uccidere i morti,
Non gridate più, non gridate
Se li volete ancora udire,
Se sperate di non perire.
Hanno l'impercettibile sussurro,
Non fanno più rumore
Del crescere dell'erba,
Lieta dove non passa l'uomo⁶⁵.

(tłum. Marek Baterowicz⁶⁴)

Ponad dziesięć lat później kwestię podjął ponownie Krzysztof Karasek. W szkicu *Kim jest poeta?* na łamach pisma „Literatura”, powstałym z okazji 40. rocznicy publikacji debiutanckiego tomu Różewicza pt. *Niepokój*, Karasek stara się wskazać źródła modelu wersyfikacji i sposobu ekspresji, zaproponowanych wówczas przez poetę. Jako najbliższa tego wzorca jawi mu się Ungarettiańska poetyka „ściśniętego gardła”:

Wydaje się, że jest tylko jeden poeta spoza kręgu tradycji polskiej, którego forma jest niezwykle bliska, by nie rzec tożsama, z formą Różewicza. Jest nim Ungaretti⁶⁶.

⁶² „Wstrząs świadomości artystycznej, wywołany kataklizmami wojen światowych, wydał swe owoce, zarówno w substancji samego języka nowej poezji, jak i w tematyce wierszy. «Zapatrzeni w oczodół wojny» (Różewicz) poeci stworzyli estetykę nowej wrażliwości, prozaizacji języka poezji. Uderzają, przy wszystkich różnicach, jakie dzielą Ungarettiego i Różewicza, pewne podobnie brzmiące echa I-ego i II-ego aktu tragedii ludzkiej”. Por. M. Baterowicz, *Nad Ungarettim...*, loc.cit.

⁶³ T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, PIW, Warszawa 1995, s. 225.

⁶⁴ „Literatura na Świecie”, 2/1976, s. 71.

⁶⁵ *Vita* 1969, s. 236.

⁶⁶ K. Karasek, *Różewicz, Ungaretti i inni...*, loc.cit.

Wspólne dla obu autorów źródło inspiracji widzi Karasek w twórczości Guillaume'a Apollinaire'a. Zastrzega jednak, że w tym wypadku dotyczy to raczej jego poetyki z *Kaligramów*, a nie zbiorów wcześniejszych, takich jak na przykład poemat *Strefa* z tomu *Alkohole* (1913), z uwielbieniem czytany i naśladowany przez polską awangardę w okresie międzywojennym⁶⁷. Z punktu widzenia wypracowanej estetycznej formuły, lektura *Kaligramów* miałyby odegrać dla Ungarettiego i Różewicza rolę „zewnątrznej” pomocy, natomiast „wewnętrzna” motywacją, która doprowadziła do jej krystalizacji, miała być wojenna trauma. Warto zauważyć, że o ile domysły Karaska dotyczące Różewicza znajdują potwierdzenie w obserwacjach wersologów⁶⁸, o tyle jego sugestie dotyczące Ungarettiego nie uwzględniają kilku niesłychanie istotnych i udokumentowanych szczegółów. Tłumacz (i w tym wypadku krytyk) przecenia udział konkretnego zbioru Apollinaire'a w kształtowaniu się stylu Ungarettiego („frontowe wiersze Apollinaire'a z *Kaligramów* były, wydaje się, objawieniem i tym impulsem, który uruchomił w nim [Ungarettim – przyp. aut.] własne poetyckie moce”⁶⁹). *Kaligramy*, tom „frontowych” liryków Apollinaire'a, ukazał się drukiem dopiero w roku 1918, nie mógł zatem być „zapalną iskrą”, inspiracją dla poetyckiej dykcji Ungarettiego, która w formie już ukształtowanej objawiła się literackiemu światu w roku 1916, wraz z pierwszym wydaniem *Il Porto Sepolto*.

Nie umniejsza to bynajmniej wagi owej „nadzwyczajnej bliskości” (*avvicinamento insolito*) łączącej Ungarettiego i Apollinaire'a na płaszczyźnie intelektualnej i artystycznej, której należy mieć absolutną świadomość, a w ogólniejszej perspektywie – znaczenia atmosfery Paryża. Na początku XX wieku był to swoisty tygiel, w którym mieszały się rozmaite tendencje kulturalne i filozoficzne, a ze wzajemnych inspiracji rodziła się nowa sztuka. Krąg Apollinaire'a, z którym Ungaretti pozostawał w zażyłych relacjach, miał na przykład fundamentalne znaczenie w przyswojeniu przezeń na użytek własnej twórczości myśli Freuda, która w przekonaniu części krytyków zaciążyła nad *Il Porto Sepolto*⁷⁰. Z jednej więc strony włoski poeta w sposób świadomy lub podświadomy czerpał z doświadczeń rozlicznych paryskich „izmów” elementy, które potem twórczo w swym dziele rozwijał, a zarazem na bieżąco starał się orientować w pracy przyjaciół; z drugiej – potrafił dostrzec nowatorstwo

⁶⁷ Włoscy krytycy są przekonani, że *Strefa* wywarła na Ungarettiego głęboki wpływ i przyczyniła się, na przykład, do eliminacji interpunkcji w jego liryce. Por. A. Cortellessa, *Ungaretti...*, s. 30–32.

⁶⁸ Por. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki”, 3–4/1959, s. 119–150.

⁶⁹ K. Karasek, *Różewicz, Ungaretti i inni...*, loc.cit.

⁷⁰ R. Tordi, op.cit., s. 73 i nn.

i należycie ocenić skalę talentu awangardowych artystów, jak choćby w wypadku Apollinaire'a. Ungaretti cenił jego poetycką wirtuozerię i świetnie potrafił wypunktować wszelkie zbieżności i różnice w odniesieniu do własnej lirycznej kreacji. O rzeczonych *Kaligramach* pisał entuzjastycznie w liście do Ardenga Sofficiego w czerwcu 1918 roku: „Sono stato a Parigi. Ho veduto Apollinaire. (...) Vedrai che miracolo è il nuovo libro del nostro amico *Calligrammes*, poesia purissima” (Byłem niedawno w Paryżu. Widziałem się z Apollinaire'em. (...) Przekonasz się, jaki to cud, ta nowa książka naszego przyjaciela, *Kaligramy*, najczystsza poezja). A po pewnym czasie zrecenzował mu pokrótce zbiór paryskiego przyjaciela:

(...) è un libro di poesie; la maggior parte scritte in tempo di combattimenti, **una specie del mio Porto ma in un altro modo** [podkreślenie aut.], meno siccità e oppressione e meno partecipazione liberatrice alla natura, ma un senso più vivace, slogato, acrobatico dell'artificio guerresco, la brutalità metallica delle grandi ore di attesa e di mischia tramutata in un turbino di fiocchi luminosi e voluttuosi; un gran baldoria di colori serici svolazzante in un'ubriacatura di cristallami scaraventati al sole estivo. Qualche cosa di ambiguo, di fascinante, di perverso, di liquido (...)⁷¹.

(...) to zbiór poezji; większość z nich powstała w trakcie walk, **coś na kształt mojego Portu, lecz w odmiennym tonie**, mniej oschłym i przygnębiającym, i mniej zrosłym z przyrodą w poszukiwaniu ukojenia, za to więcej tu żywiołowej, nieskrępowanej wizji wojennego rzemiosła, jest metaliczne bestialstwo długich godzin oczekiwania i walki zmienionej w wir świetlistych, lubieżnych płatków; radosna uczta jedwabistych barw migoczących upojnie, jak kryształy rzucone nagle na letnie słońce. Coś niejednoznacznego, fascynującego, perwersyjnego, płynnego (...).

Nie ulega wątpliwości, że bez stymulujących kontaktów z „francuszczyzną” (*cose di Francia*) Ungaretti nie ośmieliłby się rozwinąć w *Il Porto Sepolto* superradykalnej we włoskim kontekście estetyki eliptyczności i pustej przestrzeni, którą przejął najpewniej od Mallarmégo⁷². Ale to ogólny poetycki klimat epoki, podobne lektury i przeżycia oraz doświadczenie Wielkiej Wojny, a nie bezpośredni impuls (*Kaligramy*) zadecydował o analogiach stylistycznych w wypadku Ungarettiego i Apollinaire'a.

⁷¹ G. Ungaretti, *Lettere a Soffici...*, s. 17–19.

⁷² C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti...*, s. 80 i nn.

Trzeci spośród analizujących pokrewieństwo poetyk Ungarettiego i Różewicza, Andrzej Tchórzewski, który przez wiele lat współpracował jako krytyk z miesięcznikiem literackim „Poezja”, stawia tezę bardzo atrakcyjną, lecz jednocześnie niesłychanie kontrowersyjną. W szkicu zatytułowanym *Pyskaty Orfeusz*⁷³, w którym zastanawia się nad słuszością zaszufładowania Różewicza jako moralisty, Tchórzewski utrzymuje, że utwór polskiego poety *Zdjęcie ciężaru* powstał jako polemika z wierszem Ungarettiego *Senza più peso* i jego „stoicką koncepcją *Boskiej Obojętności*”. Nie powinno się zatem przypisywać mu moralizatorskiej wymowy, co zwykli czynić krytycy. Teoria Tchórzewskiego wymaga dłuższego komentarza. Przywołajmy więc wpierw obydwie teksty:

Przyszedł do was
i mówi
nie jesteście odpowiedzialni
ani za świat ani za koniec świata
zdjęto wam z ramion ciężar
jesteście jak ptaki i dzieci
bawcie się
i bawią się
zapominają
że poezja współczesna
to walka o oddech

(Tadeusz Różewicz,
*Zdjęcie ciężaru*⁷⁴)

Per un Iddio che rida come un
bimbo,
Tanti gridi di passeri,
Tante danze nei rami,
Un'anima si fa senza più peso,
I prati hanno una tale tenerezza,
Tale pudore negli occhi rivive,
Le mani come foglie
S'incantano nell'aria...
Chi teme più, chi giudica?

(Giuseppe Ungaretti,
*Senza più peso*⁷⁵)

To, co je łączy bez wątpienia, to podobny repertuar poetyckich obrazów, które Tchórzewski nazywa „przetworzonymi rekwizytami Ungarettiego”: ptaki (u Ungarettiego *passeri*, czyli wróble), dzieci (*bimbo*, czyli chłopczyk), ciężar (*peso*). Nie da się jednak na tej podstawie jednoznacznie stwierdzić, czy Różewicz znał wiersz włoskiego poety, choć pośrednikiem w tym wypadku mógł być na przykład Carlo Verdiani, włoski tłumacz Różewicza, o którym wspominaliśmy w poprzednim rozdziale. Na pewno utwór ten nie jest owocem odbytej przez autora *Niepokoju* w roku 1961 podróży do Włoch, jak chce tego Tchórzewski. Powstał wcześniej, w 1959 roku – taką datą Różewicz sam opatrzył własny tekst. Jeśli jednak rzeczywiście mielibyśmy w *Zdjęciu ciężaru*

⁷³ A. Tchórzewski, *Pyskaty Orfeusz...*, s. 172–173.

⁷⁴ T. Różewicz, *op.cit.*, s. 292.

⁷⁵ *Vita* 1969, s. 195.

do czynienia z zawołowanym sporem z filozofią Ungarettiego, wymowa tej poetyckiej potyczki byłaby zgoła inna niż wyobraża to sobie Tchórzewski. W próbie dowiedzenia świadomej konfrontacji między autorami ten poeta i krytyk opiera się na powierzchownych i zapewne przypadkowych zbieżnościach. Zauważa wprawdzie, że niektóre krytyczne terminy wypracowane na użytek opisu dzieła Ungarettiego można z powodzeniem odnieść do poetyki Różewicza („analogia eliptyczna”, „poezja fragmentu”⁷⁶), lecz dokładniejszą analizę porównawczą ogranicza do wskazania podobnych lirycznych motywów, które zresztą w tradycji literackiej do rzadkości nie należą, jak przykładowo skojarzenie pełni księżyca z obrazem śmierci, które pojawia się u Ungarettiego w wierszu *Veglia* oraz w kompozycji Różewicza *Księżyc w pełni*. Oto kolejna próbka takiego rozumowania:

„Ja wyziębiony / jak podziemia kościołów” – pisał Różewicz w *Niepokoju*. „W sercu / nie brak / ni jednego krzyża / Serce moje / to wieś / zniszczona – oświadcza Ungaretti w *San Martino del Carso*. Pierwsze wyznanie brzmi tragicznie, chociaż zawiera pewną wieloznaczność, pozwalającą na bardziej optymistyczną interpretację. Drugie uderza szlachetnością. (...)

Ungaretti wzywa: „Przestańcie krzykiem zabijać umarłych, / Więcej nie krzyczcie, / nie krzyczcie” (wiersz *Non gridate più* z cyklu *I ricordi*, powstałego w latach 1942–1946). Różewicz wyznaje: „Krzyczałem w nocy // umarli stali / w moich oczach / cicho uśmiechnięci /...” (wiersz *Krzyczałem w nocy*)⁷⁷.

Z tych dość dyskusyjnych przesłanek Tchórzewski wywiódł przekonanie, że od pewnego momentu Różewicz prowadzi konsekwentną grę z Ungarettim, w sposób zupełnie świadomy, choć nie ostantacyjny, nawiązując do jego twórczości i przeciwstawiając filozofii autora *Vita d'un uomo* własne doświadczenie:

Oto poeta drugiej wojny światowej podejmuje zawołowaną polemikę z poetą wojny pierwszej, pozycyjnej, zakleszczoną w okopach, wojny, w której przerwy w prowadzeniu ognia artyleryjskiego wykorzystywano też na przyjacielskie pogawędki z nieprzyjacielem. Wówczas wróg miał jeszcze normalną twarz⁷⁸.

⁷⁶ Co ciekawe, Tchórzewski miał je poznać za pośrednictwem studium brazylijskiego poety Haralda de Campos *Ungaretti e a poetica do fragmento* („Correio da Manhã”, numer z 28 V 1967).

⁷⁷ A. Tchórzewski, *Pyskaty Orfeusz...*, s. 180.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 178.

Można się zgodzić z Tchórzewskim, że najistotniejszą różnicę między Ungarettim i Różewiczem wyznacza patos „szlachetny” i tragiczny w dziele pierwszego oraz jego totalny brak w twórczości drugiego⁷⁹. Podobne są zresztą spostrzeżenia Karaska. Tchórzewski jednakże zestawia Różewiczowskie poezje głównie z tymi wierszami Ungarettiego, które nie łączą się bezpośrednio ze wspomnieniem I wojny światowej, jak np. *Non gridate più* z tomu *Dolore* czy *Senza più peso* napisanym w roku 1934. To pozwala przyjąć, że autor swoje tezy sformułował *ad hoc*, bez wczytania się w historyczny i artystyczny kontekst dzieła włoskiego poety. Tę oraz inne nieścisłości widać najlepiej na przykładzie cytowanego już *Senza più peso*.

Tchórzewski stwierdza, iż polemika Różewicza z Ungarettim koncentruje się na koncepcji Boskiej Obojętności tego ostatniego⁸⁰. Problem jednak w tym, że *Senza più peso* zawiera ewidentną afirmację odwrotnej perspektywy teologicznej. Wiersz ten jest jednym z grupy siedmiu utworów powstałych między rokiem 1932 a 1935 i włączonych do drugiego wydania zbioru *Sentimento del Tempo*, które ukazało się nakładem oficyny Novissima w 1936 roku. Ungaretti umieścił go w zamykającym tom cyklu *L'Amore* (Miłość), prezentującym różne odcienie miłości, od miłości cielesnej (*Canto*) do najczystszej miłości boskiej. O religijnym kryzysie poety i późniejszym głośnym zbliżeniu do katolicyzmu była już mowa. Przypomnijmy jedynie, że po nawróceniu w roku 1928 Ungaretti ostatecznie porzucił przekonanie o Boskiej Obojętności (czy może nawet Boskim nieistnieniu), gdyż odkrył Absolut w osobowym Bogu chrześcijaństwa. By pokazać, że Tchórzewski się myli, nie trzeba nawet wspierać się analizami wybitnych interpretatorów *Vita d'un uomo* – w sytuacji lirycznej omawianego wiersza czytelnik znajdzie aż nadto wskazówek, że ma do czynienia z refleksją człowieka, któremu zdjęto z ramion ciężar, czyli bagaż wewnętrznego niepokoju i obsesyjnych metafizycznych poszukiwań. Nawet bez orientacji w biografii Ungarettiego, z samego tekstu wywnioskować można, że to Bóg zsyła spokój i lekkość udręczonej duszy, dlatego jest obiektem spontanicznej czci wyrażanej przez naturę („danze nei rami, tenerezza dei prati”) i człowieka („Le mani come foglie / S'incantano nell'aria...”). *Senza più peso* to zatem akt zaufania („Chi teme più, chi giudica?”), radosny wyraz duchowej ulgi, których raczej trudno szukać u poetów toczących boje z Bogiem obojętnym, nieprzyjaznym ludzkości.

Tchórzewski nie wczytał się najwidoczniej w przesłanie Ungarettiego. Jeśli tym, który w wierszu Różewicza „przychodzi i mówi”, miałby być rzeczywiście Ungaretti (co mało prawdopodobne), polemika polskie-

⁷⁹ *Ibidem*, s. 180.

⁸⁰ „Bezinteresowna zabawa, naturalna radość to jedyne ziemskie doświadczenie dostępne również Bogu, poprzez spontaniczność (=Czystość) osiągające tron Przedwiecznego, który z zasady nie wtrąca się do spraw świata”. *Ibidem*, s. 173.

go poety miałyby zupełnie inną wymowę niż ta, którą przypisuje jej Tchórzewski. Różewicz, którego własna relacja z Bogiem jest również złożona i problematyczna, nie zakwestionowałby raczej idei Boga niemieszącego się w sprawy świata. *Zdjęcie ciężaru* jest bardziej sprzeciwem wobec koncepcji uwolnienia poetów od moralnej odpowiedzialności za ludzkość i wyłącznym obarczeniem nią Boga, który we współczesnym świecie zdaje się tracić resztki swojej wszechmocy i funkcjonuje jako wygodne pojęcie pozwalające tej odpowiedzialności uniknąć. Badania porównawcze dorobku Ungarettiego i Różewicza to zatem dla komparatystów z Polski oraz Italii temat wciąż otwarty.

Inny, nie mniej chyba ważny, trop porównawczy w obrębie polskiej tradycji literackiej wskazuje Grzegorz Franczak. We wrażliwości poetyckiej Ungarettiego i kształtowaniu się etapów jego artystycznej drogi dostrzega on wiele zbieżności z Julianem Przybosiem⁸¹. Franczak przypomina o podobnych młodzieńczych fascynacjach obu poetów (futuryzm, awangarda) i wylicza wspólne konsekwencje tych literackich zauroczeń dla ich techniki poetyckiej, takich jak redukcja przymiotnika do niezbędnego minimum, zdecydowane ograniczenie obecności poetyckiego „ja” w kompozycji utworu, akcentowanie brzmieniowych walorów każdego słowa i każdej sylaby. Różnice natomiast widzi Franczak w pojmowaniu poezji i jej funkcji. Jego zdaniem, Przybosiowi obca była symbolistyczna koncepcja niewyraźnego (Ungarettiowskie *inesauribile segreto*), jak również pojęcie trwania wywodzące się od Bergsona. Jednocześnie tłumacz zauważa w dziele Ungarettiego pewną zgodność z teoretycznymi spostrzeżeniami Przybosia. Dotyczy to przede wszystkim jego koncepcji „przedsłownej” sytuacji lirycznej, wizji świata, której intensywność wynika bezpośrednio z jakości poetyckiego przeżycia, oraz Przybosiowej interpretacji słowa jako „polyonimu”, czyli „syntezy wszystkich formuł słownych, mogących odnosić się do danej sytuacji lirycznej”⁸². Od siebie dodać możemy obserwację o podobnej naturze eksperymentów wersyfikacyjnych u Przybosia i we wczesnej twórczości Ungarettiego, polegających w dużej mierze na przełamywaniu tradycyjnych schematów metrycznych.

3.4. Problem biografii

Największą pułapką dla polskich krytyków i badaczy piszących o Ungarettim jest bezspornie jego biografia – zarówno ta autentyczna, jak i ta poetycka. Dość łatwo pozwalają się oni zwieść „chlebakowej retoryce”, potężnej automitologicznej maszynie wprawionej w ruch

⁸¹ G. Franczak, *op.cit.*, s. 315.

⁸² *Ibidem*, s. 316.

przez poetę, lub wprost przeciwnie – nie przywiązują należytej wagi do fundamentalnej roli, jaką w dziele Ungarettiego odgrywa doświadczenie własnej biografii.

Uciekanie się do anegdot i biograficznych ciekawostek jest wręcz naturalnym sposobem skupienia uwagi jak najszerzej publiczności na postaci pisarza. W realiach współczesnego rynku wydawniczego stały się one nieodrodnym i wręcz obowiązkowym elementem literackiego marketingu. W wypadku Ungarettiego mamy do czynienia z mnóstwem autobiograficznych świadectw, wspomnień, komentarzy, które dają na tym polu niemal nieskończone możliwości. Zainteresowanym dana jest wiedza na temat wielu nieraz intymnych szczegółów z życia poety, jak na przykład dokładny opis dziecinnych, niekoniecznie niewinnych, zabaw. Najlepszym przykładem jest to wspomnienie Ungarettiego, spisane przez jego biografa i przyjaciela Leone Piccioniego, cytowane też przez Cortellesę:

Un giorno nella sala da pranzo dove c'eravamo fermati, c'era Louise, la figlia della governante tedesca del nostro amico. Sembrava aspettarci e ci invitò di giocare alle *poules*, alle galline. Boreale quindicenne (...), faccino imbambolato, capigliatura biondo quasi albino giungente all'attacco delle cosce, lunghissime gambe cranachiane. Ci fece accoccolare sotto la tavola come si fa per i propri bisogni quando manchi altro modo per alleggersene. Anche la damigella, in mezzo a noi, si accoccolò allo stesso modo e poi, uno a uno, sbottonò i pantaloncini e prese tra l'indice e il pollice affustolati, incredibilmente graziosi, l'oggettino che, è la sua natura, scattò. Erano cose-rellini immaturi, i nostri, avevamo sei o sette anni. Lei scuoteva il capo: „Ah; ah! Où les avez-vous mis, mes poules? Vous êtes sans oeufs; où sont-ils vos oeufs? [dove avete nascosto le uova, gallinelle mie?]”. Il caso non intaccò la nostra innocenza, ma da quel giorno in noi s'era steso come un velo. Era un lievissimo velo, ma dopo tutto, da quel giorno Eva s'era affacciata nella mia vita⁸³.

Pewnego razu w stołowym natknęliśmy się na Louise, córkę niemieckiej guwernantki naszego przyjaciela [Alcide'a Barrière, przyjaciela poety z dzieciństwa – przyp. aut.]. Można było pomyśleć, że na nas czekała, namówiła nas na zabawę w *poules*, w kurki. Piętnastolatka o północnej urodzie i lalkowatym wyrazie twarzy, o jasnych, prawie białych włosach po pas i długich nogach – jak z obrazu Cranacha. Kazała nam wejść pod stół i usiąść w kucki, tak jak się kuca za potrzebą, kiedy nie ma innej możliwości, by sobie

⁸³ A. Cortellessa, *op.cit.*, s. 16; tłum. M. Tulli: *Kraina zastysznych cudowności...*, s. 354–355.

użyć. I ta panienska usiadła między nami, po czym, jednemu po drugim, rozpięła spodenki i wzięła między kciuk i wskazujący palec swojej smukłej, niewiarygodnie pięknej dłoni ową rzecz, która zgodnie ze swą naturą wystrzeliła z impetem. Były one, te nasze instrumenciki, dziecinne, mieliśmy wtedy po sześć, siedem lat. Cip, cip, kureczki moje – szeptała, potrząsając głową – gdzie wasze jajeczka? Gdzieżeście je podziały? Zdarzenie to nie zagroziło naszej niewinności, ale pozostawiło w nas ślad, jakąś mglistą smugę. Był to ślad ledwie obecny, a jednak od tego dnia Ewa zagościła w moim życiu (tłum. Magdalena Tulli).

Choć może się to wydać zaskakujące, biografia Ungarettiego, silnie zmitologizowana i fabularyzowana już przez samego poetę, poddawana jest niekiedy przez jego polskich rzeczników dalszej koloryzacji. Choć takiemu wrażeniu sprzyjać mogą, rzecz jasna, zmiany, które tymczasem zaszły w sposobie uprawiania krytyki literackiej. W ubarwianiu życiorysu włoskiego autora celował zwłaszcza Zygmunt Ławrynowicz. W jego szkicu poświęconym poecie czytamy między innymi:

Ungaretti był synem włoskich emigrantów, którzy z rodzinnej miejscowości San Concordio di Lucca zawędrowali do Aleksandrii. (...) Zamieszkiwali oni w ubogiej dzielnicy. (...) Za dom służył im drewniany barak z ogródkiem, w którym grzebały kury i pochrząkiwała świnka. Jedynym symbolem rodzinnego krajobrazu były trzy krzewy figowe przywiezione z Lucca.

(...)

Jedynym włochem [sic!] jakiego znał w owym czasie był Enrico Pea, który handlował marmurem, pisał książki i prowadził coś w rodzaju meliny artystyczno-intelektualnej znanej pod nazwą „Baracca Rossa”. Zbierały się tam szumowiny wielkomiejskie, obieżyświaty, zbiegli marynarze, anarchiści, rebelianci, ludzie pokłóceni ze społeczeństwem i z Bogiem⁸⁴.

Nie dziwi zatem, że najbardziej chwytliwy punkt prywatnej mitologii Ungarettiego, czyli okoliczności wydania *Il Porto Sepolto* oraz wykreowana przez poetę legenda o żołnierskim chlebaku pełnym „bazgrołów” na opakowaniach po nabojach, został przez Ławrynowicza ochoczo przywołany, z prawdziwie dramatycznym zacięciem. Autor ten rozwinął epizod pierwszego spotkania Ungarettiego z jego pierwszym wydawcą Ettore Serrą w malowniczą scenę, dbając nawet o rekonstrukcję stanów emocjonalnych głównych jej bohaterów. W sposobie przedstawienia

⁸⁴ Z. Ławrynowicz, *Giuseppe Ungaretti. Nota o życiu i twórczości...*, s. 33.

tego wydarzenia, znanego między innymi z relacji Piccioniego⁸⁵, pod względem żywiołowości opisu i skłonności do przesady Ławrynowicz prześcignął nawet tego ostatniego, słynącego z podobnej stylistyki. Ba, prześcignął nawet samego Ettore Serre, który w roku 1933 opisał pierwsze spotkanie z Ungarettim w artykule zamieszczonym w wychodzącym w Ferrarze „Corriere padano”⁸⁶.

A oto relacja Ławrynowicza:

Znalazłszy się pewnego dnia w Udine, swoim mizernym wyglądem i dosyć lekceważącym stosunkiem do napotkanych szarż zwrócił na siebie uwagę pewnego porucznika zaopatrzenia. Temperament artysty, doświadczenia strasznych chwil przeżytych w okopach, tam na górze, oraz euforia jaka władnie człowiekiem, który uniknął stryczka i własnym oczom nie wierząc spaceruje ulicami miasta, w którym kipi tzw. normalne życie, wszystko to nastroiło Ungarettiego dość nonszalancko. Zresztą trudno się dziwić, że żołnierz wprost z pierwszej linii frontu przybyły niezbyt kwapi się do salutowania eleganckich oficerów w lśniących butach, którzy wiedli na zapleczu żywot tłusty, wygodny i bezpieczny. Nie mieli oni zielonego pojęcia o piekle życia w rowach pełnych błota, szczurów, rannych i umierających, o codziennej egzystencji szarego człowieka pod gradem kul w brudzie, smrodzie i nędzy ostatecznej udręczonego ciała i takiegoż ducha. Szczęśliwym trafem losu oficerem, który go zatrzymał okazał się Ettore Sera [sic!], człowiek mądry i kulturalny. Na zapytanie dlaczego nie saltuje Ungaretti odparł, że nie zwracał uwagi i że jest pisarzem. Żdziwony Serra poprosił o dowód i przeglądając ten osobliwy zbiorek wierszy poplamiony wojną zadecydował *sur le champ*, że będzie pierwszym wydawcą Ungarettiego. W 1916 r. w Udine ukazał się tomik *Il Porto Sepolto*. Obejmował on wszystko to co udało się wyłowić z chlebaka żołnierskiego i kieszeni munduru. Sporo wierszy zaginęło w rozgardiaszu życia okopowego. To co się zachowało spisane było dosłownie w ogniu działań wojennych. Ich autor tkwił nieraz po kolana w błocie. (...) Kropla po kropli zbierał ten żołnierz-poeta żółtą wodę kąpiącą z płótna namiotu do zardzewiałej puszeki po konserwach, która była mu kałamarzem⁸⁷.

⁸⁵ L. Piccioni, *Vita di un poeta...*, s. 65–66.

⁸⁶ *Come divenni editore di Ungaretti*, „Corriere padano”, nr z 4 października 1933, przedruk w: *Vita* 1974, s. 923–925.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 35–36 (cyt. z zachowaniem ortografii i interpunkcji oryginału).

Mit poety-żołnierza, nieświadomego swego talentu, składającego wiersze wśród świstu kul, stał się „mitem założycielskim” poezji Ungarettiego i, na zasadzie biograficznej ciekawostki, bywa często przywoływany w poświęconych mu tekstach. Poza Ławrynowiczem wspominają o nim inni autorzy, jak np. Kralowa czy Świrszczewski. Atrakcyjność samego epizodu przesłania jednak polskim krytykom jego całościowy kontekst i rzeczywistą wymowę. Nie demaskują oni autorskiego mitu, nie dopatrują się w nim jednej z prób zacierania granic między życiem a literaturą, których już młody Ungaretti chętnie się podejmował.

Skrupulatne wyliczanie przeinaczeń i nieścisłości, które pojawiają się w biografii autora *Vita d'un uomo* w polskich źródłach, okazałoby się zabiegiem uciążliwym w lekturze i mało odkrywczym z punktu widzenia naszych rozważań. Warto jednakże zatrzymać się nad pewną kartą biografii poety, którą zaczęto analizować stosunkowo niedawno, czyli nad jego stosunkiem do faszyzmu.

Ungaretti z pewnością zawierzył ideologii faszystowskiej, czego dowiodła ostatecznie włoska badaczka Francesca Petrocchi po przeanalizowaniu dokumentów ze specjalnego sekretariatu Mussoliniego. Wnioski Petrocchi mijają się z utrwalonym wśród historyków literatury przekonaniem, że hermetyzm w poezji był formą ucieczki od ówczesnej rzeczywistości, formą protestu przeciw oficjalnej estetyce promowanej przez reżim, albo też nurtem, którego stylistyczne wyrafinowanie, koncentracja na czystej sztuce była dla twórców gwarancją moralnego niepokalanania, niewikłania w polityczne i etyczne kompromisy faszyzmu⁸⁸. Tę nieobecność (*assenza*) w dyskursie społecznym wyrzucał sobie z perspektywy czasu Carlo Bo, tłumacząc jednocześnie, że dla hermetyków istniała w literaturze wyłącznie optyka wewnętrzna, że tylko w zanurzeniu się we własnej jednostkowości widzieli oni drogę do prawdy⁸⁹. Wspólna dla twórców hermetyzmu poetyka metafizycznego wglądu nie oznaczała rezygnacji z politycznych i społecznych poglądów, nie determinowała też konkretnego wzorca obywatelskiej postawy. Ponad wszelką wątpliwość estetyka „ciemności” nie była formą zaszyfrowanego oporu wobec dyktatury faszyzmu, jak starał się to przedstawić Bo ponad pięćdziesiąt lat po zakończeniu wojny⁹⁰. W środowisku hermetyków zdarzały się więc i przykłady heroicznego oporu wobec faszyzmu, i przykłady (intelektualnego głównie) poparcia. W wypadku Ungarettiego doskonale widać rozgraniczenie między

⁸⁸ J. Mikołajewski, *Słowo o hermetyzmie...*, s. 166; J. Miszańska, *Addio a Franco Fortini*, „Dekada Literacka”, 9/1995.

⁸⁹ C. Bo, *Che cos'era assenza?*, przedruk w: D. Valli, *op.cit.*, s. 204–206.

⁹⁰ B. Stasi, *op.cit.*, s. 90.

sztuką a polityką. Czystości i autonomii poezji strzegł z obsesyjną konsekwencją, natomiast w publicystyce i korespondencji otwarcie zaznaczał swe ideologiczne preferencje.

Faszystowskie sympatie Ungarettiego były niepodważalne, choć ich źródeł nie udało się historykom literatury w przekonujący sposób umotywować. Gdy po zakończeniu II wojny światowej temat ten wpływał okazjonalnie na łamach prasy, bagatelizowany był przez samego poetę (a czasem nerwowo dementowany)⁹¹ i tuszowany przez jego biografów, zwłaszcza Leone Piccioniego, który na każdym kroku zapewniał o lewicowych poglądach przyjaciela⁹². Flirt z totalitaryzmem (zdaniem Piccioniego niesłusznie wyolbrzymiany) wystarczył jednak, by zaprzepaścić szanse Ungarettiego na literackiego Nobla. Czytając korespondencję poety z De Robertisem, usianą stwierdzeniami w stylu „faszyzm oznacza sprawiedliwość”⁹³, bądź którykolwiek z listów słanych przez poetę osobiście do Mussoliniego w ciągu wielu lat, naprawdę trudno wątpić w jego poparcie dla faszyzmu. Znaczący jest w tym kontekście również udział Ungarettiego w kongresie twórców kultury faszystowskiej w Bolonii w roku 1925⁹⁴ oraz dedykacja, którą wypisał on w egzemplarzu *Sentimento del Tempo* wysłanym Mussolinimu w prezencie w lipcu 1933 roku: „Dla Benito Mussoliniego, mojego Duce, w dowód wiary, którą piekło życia nie zachwieje”⁹⁵. Wiarą Ungarettiego w wodza narodu nie zachwiała ani geograficzna odległość (jak wspomniano, od roku 1936 Ungaretti mieszkał w Brazylii), ani wydarzenia II wojny światowej, co jasno wynika z listu datowanego 11 grudnia 1941 roku („nigdy mocniej niż w tej chwili nie wierzyłem w Wodza, Faszyzm i Włochy”), w którym „stary piechur” prosi o możliwość powrotu do Włoch, by z pierwszej linii zachęcać do boju⁹⁶.

Jak zatem wytłumaczyć motywację poety? Czy była to dyplomacja? Konieczność oficjalnego zapewnienia o lojalnej postawie wobec władzy? Próżna iluzja kombatanta Wielkiej Wojny? Za Franceską Petrocchi możemy powtórzyć, że to pytania wciąż otwarte⁹⁷.

⁹¹ Warto w tym kontekście zacytować fragment wywiadu opublikowanego w Polsce w „Nowej Kulturze”: „Nie należę do żadnej partii. Jednak zdecydowanie jestem człowiekiem lewicy. Nawet w okresie Mussoliniego nie było to takie trudne”. *Ungaretti o Honolulu, Japonii i poezji...*

⁹² Por. L. Piccioni, *Vita di un poeta Giuseppe Ungaretti...*, s. 125 oraz obszerny rozdział *Ungaretti e la politica* [w:] *idem, Ungarettiana*, Vallecchi, Firenze 1980, s. 233–247. Leone Piccioni bronił Ungarettiego przed zarzutami o popieranie faszyzmu jeszcze w 1989 r., wdając się w polemikę z Franceską Petrocchi. Patrz L. Piccioni, *Ungaretti e il fascismo...*, *loc.cit.*

⁹³ M. Allegri, *op.cit.*, s. 440, przyp. 46.

⁹⁴ F. Petrocchi, *op.cit.*, s. 186.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 199.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 201–202.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 200.

Faktem jest, że poparcie dla Duce i faszyzmu nigdy nie przerodziło się u Ungarettiego w otwartą kolaborację, co zapewne ułatwiło po wojnie proces oczyszczania się z przeszłości i swoistą amnezję opinii publicznej. Przyszła ona tym łatwiej, że w porównaniu z kilkupokoleniową traumą społeczeństwa niemieckiego, we Włoszech proces rozliczeń z faszyzmem przebiegł mało boleśnie. W zacieraniu w zbiorowej pamięci ogólnie znanych faktów z przeszłości Ungarettiego, takich jak współpraca z redakcją faszystowskiego pisma „Popolo d'Italia” czy publicystyczne wystąpienia w stylu *Originalità del fascismo* z 1927 roku, pomógł też wyjazd autora *Vita d'un uomo* do Ameryki Południowej. Interpretowano go jako ucieczkę z faszystowskich Włoch i reakcję na panujący w ojczyźnie klimat wrogości wobec sztuki stroniącej od politycznej propagandy. Przekonanie o tym, iż rzeczywistość Italii Mussoliniego uwierała Ungarettiego, jest tak głęboko zakorzenione w powszechnej świadomości, iż dla wielu krytyków, także w Polsce, stanowi naturalne wytłumaczenie jego decyzji o przeprowadzce do São Paulo, za którą w rzeczywistości stały głównie względy ekonomiczne⁹⁸.

Przez długie lata w dziejach recepcji poety w Polsce nie przywiązywano natomiast należytej wagi do kwestii lirycznej biografii Ungarettiego, a tym bardziej nie interpretowano jej jako monumentalnego projektu poetyckiego. *Vita d'un uomo* traktowano wyłącznie jako edycję poezji zebranych tego autora. Pierwszy uporządkowaną, konceptualną strukturę *Vita d'un uomo* zaczął dostrzegać Grzegorz Franczak, który, paradoksalnie, bardziej się przysłużył dziełu Ungarettiego w Polsce w roli krytyka niż tłumacza.

Franczak, absolwent filologii klasycznej, od lat mieszka i pracuje we Włoszech. Znakomicie wykorzystuje nieograniczony dostęp do najnowszych opracowań krytycznych dotyczących Ungarettiego. Mimo iż orientacja Franczaka w badaniach nad Ungarettim jest naprawdę wszechstronna, w opublikowanych do tej pory tekstach skupia się on właśnie na kwestii interpretacji *Vita d'un uomo* jako specyficznego poetyckiego dziennika. Pamiętać należy, że kierunek historycznoliterackich zainteresowań Franczaka wyznaczają bezpośrednio problemy, jakie napotyka on w trakcie swej pracy translatorskiej. Jego teksty mają więc formę osobistych w tonie szkiców, w których emocjonalny stosunek do analizowanego materiału i jego skrupulatna konfrontacja z najnowszymi osiągnięciami krytyki Ungarettiańskiej bynajmniej się nie wykluczają. Podkreśla on całościowy charakter dzieła Ungarettiego, który przekłada się na wiele wpisanych w *Vita d'un uomo* konkretnych detali, takich jak

⁹⁸ Por. m.in.: Ławrynowicz, *Giuseppe Ungaretti (1888–1970)* [w:] G. Ungaretti, *Poezje. Wybór...*, s. 11 („W kłopotliwym dla niego momencie udało mu się wyjechać do Brazylii”). K. Karasek, *Nie moje moje...* („(...) drugi tom ukazał się nawet z przedmową Mussoliniego, niemniej za czasów Duce Ungaretti zmuszony był emigrować do Brazylii”).

choćby daty z opisem pozycji strategicznych regimentu poety („Wąwóz pod szczytem numer cztery, 5 sierpnia 1916”), umieszczone przezeń pod tytułem każdego z wierszy z *Il Porto Sepolto*. Tłumacz Franczak, świadomy makrotekstualnych zabiegów Ungarettiego, przekłada te reporterskie, „pamiętnikarskie” wskazówki dosłownie, czym znów wyróżnia się spośród dotychczasowych tłumaczy włoskiego poety, którzy je pomijali w tekście przekładu bądź w najlepszym wypadku, uznając za toponimy, pozostawiali w formie oryginalnej („Valloncello di Cima Quattro, il 5 agosto 1916”).

Franczak jest też jedynym spośród piszących w Polsce o Ungarettim, który nawet w bardzo lakonicznej formule tekstu potrafi uchwycić istotę i wskazać źródło przemian w poetyce tego autora. Podkreśla zmiany formalne w strukturze wiersza i objaśnia artystyczne oraz psychologiczne mechanizmy, które doprowadziły do rozbicia klasycznych miar w *L'Allegria* i ich rekonstrukcji w *Sentimento del Tempo*⁹⁹. Jest więc pierwszym w naszym kraju krytykiem, który dostrzegł w Ungarettińskiej poetyce nieprzerwaną konfrontację z dziedzictwem poetyckim Italii – od gwałtownego zerwania z tradycyjną postacią wersu w debiutanckim tomie po jej stopniową odbudowę; od samotności nomady po harmonijną symbiozę ze światem mitów i symboli poprzednich epok. Podsumowuje to w sugestywnej metaforze:

Na początku swej długiej drogi Ungaretti (...) obszedł się z poezją tak jak jego przyjaciele futuryści. Roztrzaskał zegarek, żeby zgłębić rządzące nim prawa. Jak przystało na dojrzałego klasyka, podjął próbę ponownego złożenia w całość mechanizmu. Żeby raz jeszcze zaczął odmierzać czas, który niczego nie ocala i sprawia, że śmierć przypłaca się życiem¹⁰⁰.

Pod tym względem teksty krytyczne Franczaka prezentują się jako pełniejsze i bardziej aktualne źródło wiedzy o Ungarettim niż wydane w Polsce kompendia historii literatury włoskiej. Ich autorzy opisują jedynie zewnętrzne konsekwencje kolejnych przemian w estetyce poety, nie drążąc stojących za nimi intelektualnych i artystycznych motywacji. Ugniewska owe przemiany postrzega jako przejście od poetyki ekspresjonistycznej do „mannerystycznego klasycyzmu”¹⁰¹. Kralowa mechanicznie i nieco szkolnie dzieli *Vita d'un uomo* na trzy etapy: fazę słowa, fazę zdania i fazę medytacji¹⁰².

⁹⁹ G. Franczak, *loc.cit.*

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 316.

¹⁰¹ J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku...*, s. 71.

¹⁰² H. Kralowa, *Poezja: wielki sezon hermetyczny...*, s. 299–301.

3.5. Poeta słowa

Łatwo można się przekonać, że poezja Ungarettiego postrzegana jest przez polskich autorów niemal jednomyślnie jako „poezja słowa”. Taka interpretacja jest jak najbardziej uprawniona i głęboko zakorzeniona w filozofii samego poety („poesia / è il mondo l’umanità / la propria vita / fioriti dalla parola / la limpida meraviglia / di un delirante fermento”¹⁰³ – „poezja / to świat ludzkość / własne życie / wykwitłe ze słowa / przenikliwe zdziwienie / obłąkanym fermentem”¹⁰⁴), w której słowo stanowi medium, narzędzie umożliwiające kontakt z Absolutem, a jednocześnie najpełniejszy i najdotkliwiej obciążony wewnętrznym cierpieniem przejaw człowieczeństwa („Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso” – „Gdy odnajduję / w mojej ciszy / – słowo / jest jak wykopana w moim życiu / przepaść”¹⁰⁵). Jest też zbieżna z postrzeganiem natury słowa przez poetów hermetyzmu: jeden z fundamentalnych tekstów teoretycznych, autorstwa Oreste Macri, nosi właśnie tytuł „Poetyka słowa” (*La poetica della parola*). Hermetycy przyznają słowu metafizyczną, wręcz mistyczną rolę, wynikającą choćby ze skali trudności związanych z jego wydobyciem na świat.

Interpretacje dostrzegające w praktyce twórczej Ungarettiego „poetykę słowa” zgodne są więc w naturalny sposób z linią zainteresowań dawnych (Gianni Pozzi¹⁰⁶) i najnowszych pokoleń badaczy *Vita d’un uomo*, zwłaszcza Franco Musarry („słowo to zaczyn poezji, która z kolei jest światem, całym światem”)¹⁰⁷. Podjął się on zadania „przesylabizowania” Ungarettiego, czyli rozszyfrowania całego systemu zależności brzmieniowych oraz innych form naddanej organizacji tekstu obecnych w *Vita d’un uomo* na poziomie mikro- i makrostruktury. Z badań Musarry wyłania się poeta, który nie ogranicza się do deklaracji i przypisywania słowu mocy sprawczej w wystąpieniach teoretycznych czy treści liryków. On w sposób namacalny czyni słowo „zaczyne” swojej poezji, on – Ungaretti, mistrz kombinatorycznego rachunku fonemów, wirtuoz wieloznaczności; Ungaretti – kreator dzieła całościowego, od początku obdarzony zdumiewającą intuicją w makroskali, wpisujący kolejne utwory w strukturę zaplanowaną u progu poetyckiej drogi.

¹⁰³ *Vita* 1969, s. 58.

¹⁰⁴ *Commiato (Przesłanie)*, tłum. G. Franczak, „Literatura na Świecie” 10–11–12/2002, s. 298.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ „Dla Ungarettiego, podobnie jak dla Mallarmégo, tajemnica słowa jest drogą do świata metafizyki ukrytego poza i pod poezją”. G. Pozzi, *Giuseppe Ungaretti*, tłum. A. Cierniakówna, „Poezja” 10/1967.

¹⁰⁷ F. Musarra, *Risillabare Ungaretti...*, s. 31.

To, że polscy krytycy rozpoznają w nim „poetę słowa”, jest więc ważnym interpretacyjnym tropem. Ciekawe przy tym, że najczęściej prezentują wyniki własnej intuicyjnej analizy utworów:

Pauzy potęgują wrażenie oczekiwania i napięcia, skłaniają czytelnika nie do emocjonalnego uczestnictwa, lecz do słuchania. (...) Ten tradycyjny humanizm idzie w parze z „językowym optymizmem”, tj. z przekonaniem o możliwości absolutnego opanowania narzędzia, jakim jest język, i o jego całkowitej przystawalności¹⁰⁸;

Jego poszukiwania poetyckie polegają przede wszystkim na dostosowaniu słów do przeżytego stanu emocjonalnego (...) Zniszczenie, brutalność świata to zjawiska naturalne, wpisane w życie, tak jak narodziny i śmierć. Dlatego też poezja drąży w poszukiwaniu prawdy w nicości¹⁰⁹;

Był poetą, od samych początków swej twórczości, manifestacyjnie ograniczonego obrazu¹¹⁰.

Rzadko posiłkują się oni poświęconą Ungarettiemu literaturą przedmiotu bądź jego tekstami teoretycznymi, w których problem natury słowa – jako jeden z kluczowych w refleksji poety – systematycznie powraca. Częściej w tekstach różnych autorów można zauważyć echa ogólnych opracowań dotyczących hermetyzmu. Podkreślić trzeba kilka ważnych lub co najmniej interesujących spostrzeżeń, które w nich napotykamy. Tchórzewski widzi w Ungarettim swoisty „telegraf wyobraźni”, poetę, który do perfekcji doprowadził sztukę poetyckiej zwięzłości, umiejętność kondensowania znaczeń¹¹¹. Dla Ugniewskiej włoski poeta to przede wszystkim „kapłan słowa”, które w jego dziele staje się niemal obiektem „laickiego kultu”¹¹². Dla Karaska jest on odnowicielem włoskiej poezji, mistrzem lirycznego skrótu, a jednocześnie poetą głęboko przeżywanej egzystencji¹¹³. Dla Dygul – twórcą, który dzięki słowu poetyckiemu dociera do tajemnicy życia¹¹⁴.

Również jako „poetę słowa” odkrywa Ungarettiego Mikołaj Sokołowski, autor najciekawszej interpretacji liryki włoskiego poety, jaka wyszła dotąd spod pióra polskiego krytyka lub badacza.

¹⁰⁸ J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, s. 70–71.

¹⁰⁹ J. Dygul, *loc.cit.*

¹¹⁰ K. Karasek, *Nie moje moje...*

¹¹¹ A. Tchórzewski, *Giuseppe Ungaretti – „Telegraf wyobraźni”...*

¹¹² J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku...*, *loc.cit.*

¹¹³ K. Karasek, *Nie moje moje...*

¹¹⁴ J. Dygul, *loc.cit.*

Dla Sokołowskiego jest to jednak słowo w stanie agonii. W poetyce Ungarettiańskiego *Sentimento del Tempo* (a dokładniej dwóch zawartych w nim cykli *La Fine di Crono* i *Sogni e Accordi*) autor ten zauważa specyficzną metodę twórczą, wychodzącą od oświeceniowej koncepcji znaczenia jako kompleksu powstałego z połączenia idei naczelnej z wieloma ideami pobocznymi. Jego zdaniem, praktyka poetycka Ungarettiego dąży do rozszczepienia znaczenia słów na idee składowe i, poprzez ostateczne zawężanie i wzajemną eliminację kolejnych sensów, do unicestwienia idei głównej – czyli do wyjałowienia słów, pokazania ich rzeczywistej pustki, umowności związku ich formy i treści. Poetę pociąga „idea języka, który całkowicie traci sens oraz koncepcja słów nie posiadających żadnych znaczeń”¹¹⁵. Od totalnej destrukcji mowy dzieli go tylko jeden krok: zanegowanie postaci brzmieniowej słowa. W tym punkcie, według Sokołowskiego, Ungaretti się zatrzymuje, uwypuklając tym samym rolę dźwiękowego szkieletu słowa, jedyne go elementu, który chroni od całkowitego rozpadu języka. Słowo odarte z sensu, ograniczone do czystego brzmienia, staje się dla autora *Vita d'un uomo* idealnym tworzywem poezji. Pozwala mu na stworzenie w *Sentimento del Tempo* „pękniętej harmonii”, która wpisuje się w ukute przez Jeana Cocteau hasło *rappel à l'ordre* i poszukiwania nowego klasycyzmu lat dwudziestych XX wieku¹¹⁶. Aliteracyjne kombinacje, wywodzenie całego poetyckiego obrazu z kilku wybranych fonemów, niesłychana muzyczność i gry z wieloznacznością, które dla innych badaczy są pozytywną, życiodajną siłą liryki Ungarettiańskiej, zdaniem Sokołowskiego odkrywają dezintegrację znaczenia i kryzys władzy słowa we współczesnym świecie. Pozwalają poecie zbliżyć się do „strefy nadgranicznej” sensu i przyjrzeć się rozciągającej się za nią pustce.

Wyodrębnioną przez siebie metodą twórczą włoskiego poety Sokołowski nazywa zasadą fali lub zasadą echa. Punktem wyjścia do konstrukcji wiersza Ungarettiego jest każdorazowo temat zasygnalizowany w tytule, na przykład w wierszu *Grido* – idea krzyku:

¹¹⁵ M. Sokołowski, *op.cit.*, s. 174.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 173–174. Por. także: D. Baroncini, *op.cit.*

Grido

Giunta la sera
Riposavo sopra l'erba monotona,
E presi gusto
A quella brama senza fine,
Grido torbido e alato
Che la luce quando muore
trattiene¹¹⁷.

Krzyk

Wieczorem
Odpoczywałem na monotonnej
trawie,
I zasmakowałem
W tej nieskończonej żądzы,
Krzyku burzliwym i ulotnym
Który dzień kiedy się kończy
zatrzymuje.

(tłum. Mikołaj Sokołowski¹¹⁸)

Słowo „krzyk” w tytule jawi się jeszcze w pełni swej wieloznaczności. Ale w kolejnych wersach Ungaretti umieszcza je w kontekstach sugerujących odmienne słownikowe sensy (krzyk, który jest „granicą, ostatnim promieniem słońca”, krzyk bólu, krzyk ptaków), po to, by je rozbić i unicestwić. W tym procesie „każdy kolejny napływ nowych znaczeń, pojawiających się wraz z dopisywanymi przez autora wyrażeniami”, jak fala „zamazuje, zmywa sensy naniesione poprzednio”¹¹⁹.

Teoria Sokołowskiego nie jest pozbawiona słabych punktów. Przeprowadzona przez niego analiza procesu eliminacji znaczeń w niektórych wierszach wydaje się dość karkołomna (np. w przytoczonym *Grido*). Główną teoretyczną podbudowę koncepcji stanowi późniejszy o ponad trzydzieści lat od *Sentimento del Tempo* tekst Ungarettiego *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche il mio* (1966), który wyraźnie odnosi się do kondycji literatury po Auschwitz¹²⁰. Badacz nie uwzględnia też miejsca zbioru w szerszym kontekście autobiograficznym i poetyckim, jak również faktu, że tą samą metodą, polegającą na wyzyskaniu brzmienia i wieloznaczności słowa, Ungaretti posługuje się niezmiennie od samego początku swej twórczej drogi. Te zastrzeżenia nie przekreślają jednak oryginalności koncepcji Sokołowskiego, w której słusznie stara się on wskazać w poezji Ungarettiego konsekwencje kryzysu słowa poetyckiego i rozpadu tradycyjnej harmonii, z jakimi przyszło się zmierzyć literaturze nowoczesnej. Niepodważalną zasługą tego krytyka jest również zwrócenie uwagi na ściśle intelektualne związki *Sentimento del Tempo* z poezją włoskiego oświecenia i romantyzmu.

¹¹⁷ *Vita* 1969, s. 148.

¹¹⁸ M. Sokołowski, *op.cit.*, s. 176.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 184.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 189. Tekst ukazał się pierwotnie w wersji francuskiej, jako *Réflexions sur le vide de la parole et sur l'univers rêvé par Michaux, et peut-être moi* (w tłum. P. Jaccottet), na łamach „Les Cahiers de l'Herne” (8/1966).

Kończąc, warto przyrzeć się krytycznym importom – opublikowanym w Polsce przekładom tekstów włoskich autorów. Najważniejsze z nich to wzmiankowane studium Pozziego i fragment książki Cortellessy¹²¹. Obaj autorzy koncentrują się na źródłach poezji Ungarettiego. Poszukiwania Pozziego oscylują wokół – fundamentalnej dla myśli poety – osi niewinność – pamięć (*innocenza – memoria*) i konfrontują jego twórczość z interpretacją tych pojęć we francuskiej poezji symbolizmu i postsymbolizmu. Za znamienny można uznać fakt, że ten kierunek interpretacyjny cieszył się w naszym kraju znikomą popularnością. Tylko Józef Jankowski w krótkim dopisku do swych przekładów Ungarettiego podkreśla istotną rolę, jaką koncepcja niewinności odgrywa w twórczości poety, parafrazując przy tym ostatni wers *Girovago* („Szukam krainy niewinności”). Po nim Ungarettiańskie rozdarcie między niewinnością a pamięcią wzbudziło jedynie zainteresowanie Zygmunta Ławrinowicza¹²².

Cortellessa natomiast snuje malowniczą opowieść o młodości Ungarettiego na tle intelektualnej atmosfery epoki. W pierwszych literackich i filozoficznych fascynacjach poety: dziełach Mallarmégo, Maurice’a de Guérin – poety francuskiego romantyzmu, dziś zapomnianego, Apollinaire’a, Platona, Bergsona, Nietzschego, które poddaje błyskotliwej, skrupulatnej analizie, stara się odnaleźć klucz do życia i sztuki autora *Vita d’un uomo*. Odkrywa go w końcu w metaforze pogrzebanego portu i, naturalnie, w twórczym napięciu między niewinnością a pamięcią.

Smutna to konkluzja, ale dwa powyższe teksty to bezsprzecznie najpełniejsze i najciekawsze interpretacje dzieła Ungarettiego, które ukazały się w naszym kraju. Próżno bowiem szukać u rodzimych autorów choćby echa nowych, podążających wielotorowo odczytań *Vita d’un uomo*, powstałych w ostatnich latach. Począwszy od roku 1988, kiedy to świętowano jubileusz stulecia od urodzin poety, i 1990 – dwudziestej rocznicy jego śmierci, nastąpił prawdziwy wysyp ważnych publikacji, skupiających się nie tylko na jego lirycznej spuściźnie, lecz również aktywności przekładowej, krytycznej, prozatorskiej i akademickiej¹²³. Ich najważniejsze ustalenia przedstawiliśmy pokrótce w pierwszym rozdziale niniejszej książki. W dedykowanych Ungarettiemu wystąpieniach polskich autorów nie natrafimy zatem na ślad rozważań Alessandry Zingone, którą w dorobku Ungarettiego zajmuje głównie przestrzeń graniczna między poezją i sztukami plastycznymi oraz jego

¹²¹ G. Pozzi, *loc.cit.*; A. Cortellessa, *Kraina zasłyszanych cudowności...*, *loc.cit.*

¹²² Z. Ławrinowicz, *Giuseppe Ungaretti (1988–1970)...*, s. 9.

¹²³ Por. A. Zingone, „Non s’è mai visto nudo il pensiero”. *Rassegna delle opere di e su Giuseppe Ungaretti: 1990–1995* [w:] *L’occhio in ascolto*, Bonacci Ed., Roma 1996, s. 93–116.

poglądy jako krytyka sztuki¹²⁴; ani Ernesta Livorniego, autora ważnej pracy o związkach twórczości Ungarettiego i Pounda, ani Rosity Tordi, ani Maria Petruccianiego¹²⁵. Znajomości podstawowych prac Carla Ossoli i Franca Musarry domyślić się można jedynie w wystąpieniach Grzegorza Franczaka. Sokołowski opiera się częściowo na pracy Danieli Baroncini, którą *Vita d'un uomo* interesuje w kontekście haseł nowego klasycyzmu, pojawiających się po I wojnie światowej¹²⁶. Spuścizna prozatorska i krytyczna samego Ungarettiego niemal w zupełności pozostaje nieznana.

¹²⁴ A. Zingone, *op.cit.*; *idem*, *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Salvatore Sciascia Ed., Caltanissetta-Roma 1996.

¹²⁵ M. Pertucciani, *Il Condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985; *idem*, *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.

¹²⁶ D. Baroncini, *op.cit.*

Rozdział 4

O polskich przekładach Ungarettiego

4.1. Kilka uwag o przekładzie poetyckim

Caro Leone sono qui, ospite di Harvard. Mi consideranno il maggiore poeta vivente del mondo (...) Farò due letture di mie poesie, ne faranno un disco (...) Le traduzioni sono di Wylie, e sono stupende. Ho avuto fortuna con le traduzioni. La Backmann [*sic!*] e Celan, cioè i due migliori poeti tedeschi, Jaccottet, un ottimo poeta, è un traduttore perfetto, ecc. ecc. ecc. (...) Non sono mai stato rispettato tanto come negli Stati Uniti, quasi, quasi mi consideranno un Dio¹

Drogi Leone, jestem tu, gość Harvardu. Uważają mnie za największego żyjącego poetę na świecie (...) Będę miał dwa spotkania autorskie z czytaniem wierszy, nagrają z tego płytę (...) Przekłady zrobił Wylie, są wspaniałe². Miałem szczęście do tłumaczy. Bachmann i Celan, czyli dwójka najlepszych poetów języka niemieckiego, Jaccottet rewelacyjny poeta, jest doskonałym tłumaczem itd., itd., itd. (...) Nigdzie nie spotkałem się z takim uznaniem jak w Ameryce, uważają mnie niemalże, niemalże za Boga

– tak w maju 1969 roku w liście do Leone Piccioniego Ungaretti chwalił siebie i swoich tłumaczy. Lektura tego krótkiego tekstu nasuwa dwa ważne wnioski i dwa nieuniknione pytania. Po pierwsze, uderza estyma, jaką poeta darzył tłumaczy swoich wierszy, wypływająca z wcale

¹ L. Piccioni, *Ungaretti e il fascismo...*, s. 167–168.

² Ukazały się w specjalnym, w całości poświęconym Ungarettiemu numerze londyńskiego pisma literackiego „Agenda” (1/1970).

nieoczywistej w tym czasie świadomości, jak trudną sztuką jest przekład i jak ważną rolę w procesie transferu między kulturami odgrywa tłumacz³. Po drugie, Ungaretti kreśli ścisłą zależność między biegłością translatorską a talentem poetyckim, co stawia go pośród zwolenników rozpowszechnionej, choć często krytykowanej tezy, że najlepszymi tłumaczami poezji są sami poeci. Przyjdzie nam do niej jeszcze powrócić. O tym, że niekoniecznie tak bywa, świadczy chociażby przywoływany w tej książce przekład *Canto*, dokonany przez niewątpliwie wybitnego poetę Zbigniewa Herberta. Ungaretti miał więc szczęście podwójne. Cytowani przezeń autorzy nie tylko oddali jego poezji część poetyckiego prestiżu, na który zapracowali w ramach własnych literatur narodowych, lecz także wykazali się wielkim talentem translatorskim. Ingeborg Bachmann i Paula Celana polskiemu czytelnikowi przedstawiać nie trzeba. Philippe Jaccottet (ur. 1924) to wciąż żyjący wybitny poeta i tłumacz szwajcarski, tworzący w języku francuskim (wybór jego wierszy w przekładzie Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej wydał niedawno Świat Literacki⁴). Andrew Wylie – w chwili wyprawy włoskiego poety za ocean student Uniwersytetu Harvarda – nie zdobył wprawdzie rozgłosu jako pisarz, lecz został najsłynniejszym agentem literackim świata, któremu zaufały i powierzyły swe interesy takie sławy, jak: Susan Sontag, Martin Amis, Saul Bellow, Philip Roth, André Malraux i Salman Rushdie.

To wnioski. Zastanowić się wypada natomiast, co powiedziałyby Ungaretti o swoich polskich tłumaczach. Czy o kimś napisałby z entuzjazmem: „Miałem szczęście, to doskonały tłumacz”? Czym w ogóle jest doskonałość w przekładzie? Jaki przekład możemy uznać za dobry i według jakich kryteriów dokonać takiej oceny?

Większość osób odpowiedziałaby pewnie, że dobry przekład to przekład wierny. A po chwili dodała, że sprawa komplikuje się w wypadku poezji, bo ta z natury swej jest nieprzetłumaczalna. Rzeczywiście, pojęcia wierności i nieprzekładalności, wzajemnie z sobą sprzężone, bardzo silnie zakorzenione są w popularnej refleksji o przekładzie i wciąż, także na gruncie krytycznym i literaturoznawczym, składają się na główny postulat stawiany tłumaczom i podstawowe kryterium oceny ich pracy. Faktem jest, iż przekład poezji stanowi arcytrudne w sensie praktycznym wyzwanie – specyficzna natura tekstu poetyckiego wymaga bowiem od tłumacza zmierzenia się ze skomplikowanym systemem semantycznych powiązań i aluzji, szczególnie „gęstych” na poziomie fonosyntaktycznym i mocno tkwiących również w świecie pozatekstowym. Do tego dochodzi konieczność przewyciężenia struk-

³ Por. M. Guglielmi, *La traduzione letteraria* [w:] *Introduzione alla letteratura comparata*, red. A. Gnisci, Bruno Mondadori, Milano 1999, s. 162.

⁴ P. Jaccottet, *Ten, który nie wie*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Świat Literacki, Izabelin 2005.

turalnych różnic między językami. Tłumacz poezji skazany jest zatem na podążanie za utopią wierności, mimo iż towarzyszy mu świadomość nieuniknionej porażki.

Tezę o nieprzekładalności poezji w myśli językoznawczej i „prehistorii” badań nad przekładem uświęcił swym autorytetem Roman Jakobson⁵. W kontekście polsko-włoskich relacji literackich doskonałą ilustracją takiego stanowiska jest stwierdzenie wybitnego komparatysty i legendy polskiej italianistyki Mieczysława Brahmery:

W ogóle poezja, zwłaszcza włoska, jest nieprzetłumaczalna. Żeby przetłumaczyć należycie poezję włoską, trzeba by wynaleźć język równie bogaty, równie melodyjny. (...) Dlatego rzeczywiście nasze przekłady z włoskiego nie zawsze brzmią najszczęśliwiej. Często jest to raczej przedrzeźnianie niż przekład⁶.

Wprawdzie jego wypowiedź pochodzi sprzed ponad czterdziestu lat, lecz podobne opinie nie stanowią rzadkości wśród krytyków, a wśród tzw. zwykłych czytelników są niemal powszechne. Tymczasem badacze przekładu od kilku dziesięcioleci usiłują się rozprawić z demonem wierności. Wprost kwestionują naukową i krytyczną użyteczność tego pojęcia, wykazując, że nie istnieje jeden określony rodzaj wierności przekładu w stosunku do oryginału, zaś kategorię tę można niemal w nieskończoność rozszczepiać. Mamy przecież do czynienia z wiernością słownikową, syntaktyczną, filologiczną, etymologiczną, fonetyczną, metryczną, rytmiczną, semantyczną, funkcjonalną, graficzną i tak dalej⁷.

Przekładoznawstwo, zamiast pojęciem wierności, operuje nie mniej kłopotliwym pojęciem ekwiwalencji, które od początków istnienia dyscypliny wzbudza dyskusje i spory o definicję. Dla niektórych ekwiwalentność między tekstem wyjściowym a docelowym stanowi samą istotę procesu tłumaczenia, niezbędny warunek określenia jego rezultatu jako przekładu, inni widzą w niej kategorię kontrowersyjną, jeszcze inni – odrzucają ją całkowicie⁸.

Postulaty wierności, ale i w pewnym sensie ekwiwalencji, mają swoje korzenie w historycznym pojmowaniu przekładu jako dzieła literackiego „usługowego” wobec oryginału, jego kopii czy reprodukcji w innym języku. Z postrzeganiem pracy tłumacza w kategoriach na-

⁵ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, pierwodruk w: *On Translation*, red. R. Brower, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1959, tu cyt. według *The Translation Studies Reader...*, s. 138–143.

⁶ J.Z. Słojewski, *Rozmowa z Mieczysławem Brahmerem*, „Współczesność”, 11/1962.

⁷ M. Shuttleworth, M. Cowie, *op.cit.*, s. 57; B. Osimo, *op.cit.*, s. 150.

⁸ U. Dąbmska-Prokop, *Ekwiwalencja* [w:] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąbmska-Prokop, Edukator, Częstochowa 2000, s. 68–75.

śladownictwa i przypisywaniem jej naturalnej wtórności stopniowo się udaje zrywać współczesnym studiom nad przekładem. Dzięki klasycznym już dziś pracom takich teoretyków, jak Gideon Toury, George Steiner, Henri Meschonnic, Antoine Berman czy André Lefevere ciężar zainteresowania całej dyscypliny przesunął się z tekstu wyjściowego na tekst docelowy. Przyjęcie perspektywy *target-oriented* zrodziło przekonanie o zasadniczej autonomii przekładu i wraz z założeniem, że przekład nigdy nie będzie doskonale wiernym odtworzeniem oryginału, gdyż powstaje w procesie „«interpretacyjnej transformacji» – wydobywającym liczne i zróżnicowane jednostki znaczeniowe tekstu poprzez inne jednostki znaczeniowe, niemniej liczne i zróżnicowane”⁹ – skierowało uwagę badaczy również na pozajęzykowe (ideowe, społeczne i historyczne itd.) zaplecze tejże transformacji. Skupiło ich zainteresowanie nie tyle na podobieństwach między oryginałem a przekładem, ile na różnicach wynikających z kulturowego dystansu i doświadczenia obcości. W końcu, doprowadziło do przekonania, że tłumacz zawsze jest zdrajcą i manipulatorem, przezroczystość przekładu – iluzją, a studia nad przekładem i interkulturową recepcją literacką są najbardziej niedowartościowaną dziedziną współczesnego literaturoznawstwa.

Zmiany w postrzeganiu relacji między przekładem i oryginałem wydobyły też z cienia postać tłumacza oraz zaowocowały przyznaniem mu rozlicznych kompetencji autorskich. W ujęciu hermeneutycznym, wyrastającym z myśli Martina Heideggera i najbliższym autorce, tłumacz jest interpretatorem oryginału¹⁰, podejmującym decyzje podyktowane określonym „horyzontem”, w którym znajdują odzwierciedlanie historyczne, literackie i osobiste uwarunkowania oraz preferencje. Samą interpretację teoretycy posługujący się tą metodą widzą jako dwustopniowy akt lektury i zrozumienia. Od rezultatu i jakości tej lektury zależy wybór strategii translatorskiej¹¹.

Skoro więc przekład jest interpretacją, osadzoną w konkretnym kontekście historycznym i artystycznym, trudno w jego ocenie posługiwać się tradycyjnym postulatem wierności. Trudno też drobiazgowo rozliczać tłumaczy z językowych błędów i przeinaczeń, w czym, zdaniem Lawrence’a Venutiego, celują zwłaszcza filologowie obcy, którym autor ten zarzuca nadmierny kult języka i literatury oryginału¹².

⁹ M. Guglielmi, *op.cit.*, s. 201.

¹⁰ „Tłumaczenie zawiera w sobie implicite wszystkie (...) poziomy interpretacji, która mu dała początek. Interpretacja ze swej strony jest przekładem, który jeszcze milczy”. Cyt. za: J. Brzozowski, *Przekład a hermeneutyka* [w:] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 167.

¹¹ *Ibidem*, s. 170.

¹² L. Venuti, *Scandals of Translation. Towards an Ethic of Difference*, Routledge, London–New York 1998.

Priorytetowa – zdaniem teoretyków, a dla badacza przekładu chyba najciekawsza – jest rekonstrukcja „horyzontu” tłumacza i wyrastającego zeń przekładowego projektu oraz ich konfrontacja z „horyzontem” oryginału. W ten właśnie sposób staraliśmy się traktować przekłady z *Vita d'un uomo* powstałe w ciągu ostatnich kilkunastu lat, by najpełniej wydobyć zmiany zachodzące w postrzeganiu awangardowego języka poezji i w praktyce lirycznej, dostrzegalne w stosunku tłumaczy do wierszy Ungarettiego. Koncentracja na zagadnieniach formalnych, przy zastrzeżeniu oczywistej umowności podziału na treść i formę w poezji, wydaje się uzasadniona w wypadku liryki, w której, jak pisze Ernesto Livorni, Desaussurowskie *signifiant* dominuje nad *signifié*¹³, dźwiękowa realizacja znaku nad jego mentalnym obrazem.

Wciąż jednak nie odpowiedzieliśmy na pytanie, jaki przekład jest przekładem dobrym i czy w ogóle powinno się dokonywać oceny pracy tłumacza, skoro jej rezultat to nieuchronna manipulacja – wynikająca w dodatku z wielu uświadomionych oraz nieświadomych czynników natury literackiej i społeczno-kulturowej. Z tego powodu, zdaniem części teoretyków, badacz przekładu powinien się powstrzymać od wszelkiego wartościowania. Inni, między innymi Antoine Berman, uważają ewaluację za konieczny etap interpretacji dzieła przekładowego.

Streszczenia poglądów Bermana na temat zadań krytyki przekładu i metody jego interpretacji, zawartych w *Pour une critique des traductions. John Donne*, dokonał na gruncie polskim Jerzy Brzozowski¹⁴. Berman postuluje oparcie oceny przekładu na podwójnym kryterium: poetyckim i etycznym. W pierwszym wypadku dotyczy to stwierdzenia, czy przekład broni się jako samodzielne dzieło literackie, „piękny wiersz”. Brzozowski przypomina w tym miejscu podobne stanowisko Stanisława Barańczaka, który również podkreśla wagę estetycznych walorów przekładu:

Tłumacz poezji tłumaczy nie tylko po to, aby dorównać i prze-
wyższyć, aby oryginalnemu tekstowi złamać kręgosłup jego języ-
kowego i formalnego oporu, lecz również po to, aby poczuć dreszcz
ekstazy w kręgosłupie własnym¹⁵.

Etyczność rozumiana jest jako szacunek do oryginału. Wprawdzie Berman wymaga od tłumacza jedynie „czystej gry”, czyli otwartego przyznawania się do dokonywanych w trakcie przekładu manipulacji oryginałem, lecz Brzozowski podkreśla, że to stanowisko tylko pozor-

¹³ E. Livorni, *op.cit.*, s. 90.

¹⁴ J. Brzozowski, *Czy istnieje w Polsce szkoła hermeneutyczna w przekładzie...*, s. 24 i nn.

¹⁵ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* [w:] *Ocalone w tłumaczeniu*, a5, Poznań 1994, s. 16.

nie liberalne w ocenie. Wcześniej bowiem Berman każe zrekonstruować „horyzont” i poddać wyczerpującej analizie wzajemne relacje między oryginałem a przekładem.

Przekład dobry jest więc przekładem pięknym i szanującym wpisane w oryginał mechanizmy. Jakkolwiek banalne mogłyby się wydawać te postulaty, niewiele przekładów rzeczywiście je spełnia.

Przed przystąpieniem do szczegółowych analiz przekładów *Vita d'un uomo* warto przedstawić krótką statystyczną charakterystykę zgromadzonego materiału i zasygnalizować kwestie, które wynikają ze specyfiki dzieła włoskiego autora.

Korpus polskich przekładów Giuseppe Ungarettiego, do których udało się nam dotrzeć, liczy 317 przykładów¹⁶, opublikowanych między rokiem 1934 a 2007 i będących dziełem 30 tłumaczy. Na język polski przełożono 112 tytułów, co stanowi 64% ogółu utworów włoskiego poety. Najwierniejszym dotąd propagatorem dzieła Ungarettiego w Polsce okazuje się Zygmunt Ławrynowicz, tłumacz 67 tytułów, których kolejne, niekiedy mocno przeredagowane wersje na łamach prasy i w wydaniu książkowym złożyły się na liczbę 118 publikacji. Z kolei najczęściej tłumaczonym zbiorem Ungarettiego jest *L'Allegria* (60% wszystkich przekładów; tom stanowi jedynie 42% liryków z *Vita d'un uomo*), która w ostatnich latach cieszy się coraz większym powodzeniem wśród tłumaczy. *L'Allegria* to również najlepiej znany polskiej publiczności zbiór poety – z 74 tytułów, które liczy zbiór w ostatecznej redakcji, przełożono 54 (73%). Jego przewagę widać lepiej w konfrontacji z recepcją tomu *Sentimento del Tempo*, zbliżonego pod względem objętości (70 tytułów w ostatecznej redakcji zbioru). Po *Sentimento* tłumacze sięgają rzadziej (82 przykłady) i przełożyli na język polski jak dotąd niespełna połowę pochodzących z niego liryków (33 tytuły). Procentowy udział w analizowanym korpusie tekstów z pozostałych zbiorów Ungarettiego jest raczej znikomym, co jednak ma raczej związek z niewielką objętością ich oryginalnych edycji (*La Terra Promessa* zawiera sześć tytułów, *Un Grido e Paesaggi* oraz *Il Taccuino del Vecchio* – tylko po cztery).

Niezagrożoną dominację *L'Allegria* w dziejach polskiej recepcji poety można też zauważyć, analizując serie tłumaczeń poszczególnych utworów. Aż 13 tytułów z tego zbioru pojawiło się dotąd w co najmniej

¹⁶ Zestawienie przygotowano na podstawie bibliografii w: J. Miszańska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *op.cit.*, s. 369–376 (nie obejmuje ona dodatkowej edycji przekładu *O, notte* Juliana Przybosa w: *idem, Utwory poetyckie*, t. 2, *loc.cit.*, pierwszego wydania przekładów Jana Stanisława Pasierba w tomie *Wnętrze dłoni* oraz przekładów Joanny Dygul i Dagmary Bosek w piśmie „Lewą nogą: polityka, artystyka”, 7–8/1996). Oddzielnie potraktowano wszystkie publikacje danego przekładu, w tym przedruki i różne wersje tego samego utworu autorstwa jednego tłumacza.

pięciu wersjach (*Commiato, Dannazione, Eterno, Fase, I Fiumi, In dormiveglia, Pellegrinaggio, Il Porto sepolto, San Martino del Carso, Soldati, Sono una creatura, Un'altra notte, Veglia*). Spośród liryków z tomu *Sentimento del Tempo* jedynie trzy cieszą się podobną popularnością (*Canto, La morte meditata, Paesaggio*), a z wszystkich wierszy późniejszych – tylko *Non gridate più* znalazło porównywalne zainteresowanie tłumaczy. Długie serie translatorskie, obejmujące znaczną część przyswojonych polszczyźnie utworów Ungarettiego, pośrednio dowodzą braku głębszego zakorzenienia jego poezji w polskiej tradycji literackiej oraz niskiej oceny walorów artystycznych funkcjonujących przekładów.

Według Stanisława Barańczaka, zjawisko serii translatorskiej ma przyczyny dwojakiego rodzaju. Powroty tłumaczy do tych samych tekstów mogą być powodowane chęcią wpisania się w twórczą i intelektualną dyskusję wokół konkretnego tekstu, polemiczną przekorą w stosunku do istniejących, uważanych za kanoniczne, przekładów. Mogą również wynikać z przeświadczenia tłumacza, że poradzi sobie z nim literacko lepiej niż poprzednicy¹⁷. Ponieważ wytypowanie kanonicznych polskich przekładów Ungarettiego jest bardzo trudne, w naszym wypadku w grę wchodzi raczej ten drugi rodzaj motywacji. Bierze się on zresztą ze słusznej poniekąd obserwacji, że niewiele jest wśród dzieł polskich tłumaczy takich, które zasługiwałyby na miano „dzieła” w rozumieniu Bermana.

Kończąc, należy poruszyć kwestię podstawy przekładów. W przypadku poezji Ungarettiego, którego wiersze ze względu na obsesję przeredagowywania pojawiały się w ciągu jego długiego życia w sporej liczbie wariantów, jest to problem wyjątkowo istotny. Podstawę tłumaczenia możemy precyzyjnie ustalić w odniesieniu do wydań książkowych – tam stosowna informacja zamieszczana jest obowiązkowo przez wydawcę. Stąd wiemy, że Zygmunt Ławrynowicz, tłumacząc, posługiwał się pojedynczymi zbiorami publikowanymi bądź wznawianymi kolejno po wojnie przez wydawnictwo Mondadori, a Krzysztof Karasek korzystał z wydania tomu *L'Allegria* z roku 1931. Również Kazimierz Andrzej Jaworski ujawnia źródło, do którego sięgnął podczas pracy nad swym przekładem *Sono una creatura*¹⁸ była to wersja utworu Ungarettiego opublikowana w antologii *Poeti d'oggi 1920–1925* pod redakcją Giovanniego Papiniego i Pietra Pancraziego, którą Jaworski zakupił w czasie turystycznego pobytu we Florencji. Zapewne korzystał

¹⁷ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny...*, s. 14–16. Problem serii tłumaczeniowej w perspektywie teoretycznej analizowany jest także w: P. Pierini, *La ritraduzione in prospettiva teorica e pratica* [w:] *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, red. P. Pierini, Bulzoni, Roma 1999, s. 51–71.

¹⁸ *Jestem stworzeniem*; „Kamena”, 16/1968, przedruk [w:] K.A. Jaworski, *Pisma*. Wydanie jubileuszowe, t. 5: *Przekłady poezji romańskiej. Rubajjaty Omara Chajjama*, Lublin 1972.

z niej także Jalu Kurek, co można stwierdzić, porównując spis utworów w antologii redaktorów „La Voce” z wyborem autorów i konkretnych tekstów zaproponowanych przezeń na łamach pisma „Kronika” w ramach prezentacji współczesnej poezji we Włoszech z podobną prezentacją w „Kamenie”.

Z kolei Grzegorz Franczak opiera swe przekłady wczesnych liryków Ungarettiego na pierwotnej edycji *Il Porto Sepolto* z roku 1916, wznowionej niedawno w opracowaniu Carla Ossoli (najdobitniejszym przykładem jest tu tłumaczenie wiersza *In dormiveglia*, gdzie Franczak postanowił zachować oryginalny tytuł z wydania z 1916 roku, *Immagini di guerra – Kadr z wojny*)¹⁹. Tłumacz nie jest jednak konsekwentny w tym postępowaniu. Jak wyjaśnia, dysponując wydaniem krytycznym Ossoli i podstawową edycją *Vita d'un uomo* z roku 1969, wybiera według własnego estetycznego odczucia bardziej szczęśliwą artystycznie wersję.

Co do innych tłumaczy, którzy ogłaszali swe przekłady po roku 1969, można założyć, że większość z nich jako podstawę tłumaczenia wskazałyby właśnie to, najłatwiej dostępne, wydanie oficyny Mondadori z ostateczną redakcją utworów Ungarettiego (choć nie korzystano z niego automatycznie, o czym przekonaliśmy się powyżej). Ustalenie źródeł tłumaczeń powstałych przed tą datą to zadanie o wiele trudniejsze – tu należy mieć świadomość, że każdy zbiór liryków włoskiego poety do czekał się kilku reedycji, często w niewielkim odstępie czasu i zawsze przy tej okazji był przeredagowywany przez autora. Powołanie do życia w przekładzie konkretnego wariantu wiersza Ungarettiego oznacza sięgnięcie do określonego momentu w jego życiu jako człowieka i artysty. Sam wybór podstawy tłumaczenia zyskuje zatem wymiar semantyczny, z czego tłumacze nie zawsze zdają sobie sprawę.

4.2. Wersyfikacja

Jak ważną rolę spełnia w każdym dziele poetyckim jego brzmieniowo-rytmiczne ukształtowanie, nie trzeba nikogo przekonywać. Oczywiście wydaje się, że naruszenie lub niedowartościowanie w przekładzie organizacji metrycznej prowadzi do ważnych interpretacyjnych przesunięć w stosunku do oryginału. Analiza postaci wersyfikacyjnej polskich przekładów wierszy Ungarettiego jest więc w oczywisty sposób jednym z centralnych problemów, z jakim zmierzyć się powinien badacz jego recepcji. Tym bardziej że nie sposób chyba przecenić roli metryki w odbiorze poezji Ungarettiego zarówno w kulturze rodzimej, jak i poza

¹⁹ G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, wydanie krytyczne pod red. C. Ossoli, Marsilio, Venezia 1990.

granicami Italii. Przejście od „połamanego” wersu znanego z *L'Allegria* do jedenastozgłoskowca i innych tradycyjnych miar włoskiej poezji w *Sentimento del Tempo* stanowi w jego twórczości najważniejszą cezurę, która w równym stopniu jest uchwytna dla krytyków oraz historyków literatury, jak i dla laików. Choć niejednogłośnie²⁰, krytycy przypisują wersyfikacji Ungarettiego z pierwszego okresu jego twórczości przełomową rolę. W swoim czasie zmieniła ona całkowicie sposób myślenia o poezji we Włoszech i posłużyła jako model poetyckiej dykcji kolejnym pokoleniom autorów²¹. W Polsce wczesna wersyfikacja Ungarettiego nasuwa ciąg skojarzeń z poezją Tadeusza Różewicza i japońską formułą *haiku*.

Uznanie wersyfikacji za kluczową kwestię związaną z przekładami liryki Ungarettiego ma również uzasadnienie w praktyce translatorskiej – w ogromnej liczbie wypadków stanowi ona najważniejsze kryterium, decydujące o podjęciu przez tłumacza pracy nad konkretnym utworem. Taka perspektywa najwyraźniej uwidocznia także przemiany, jakie dokonały się w ciągu kilku dziesięcioleci w polskiej poezji, ale i postrzeganiu wersyfikacji awangardowej. Dlatego też wypada rozpocząć od tradycyjnie podnoszonej przez polskich krytyków zbieżności między tzw. wierszem różewiczowskim a formułą metryczną wczesnych wierszy Ungarettiego i zastanowić się nad rolą typu wersyfikacji wprowadzonego do literatury polskiej przez Różewicza w historycznej recepcji *Vita d'un uomo*.

Zestawiając z sobą utwory Tadeusza Różewicza z debiutanckiego tomu *Niepokój*, powstałego w roku 1947 i Giuseppe Ungarettiego z *Il Porto Sepolto*, trudno oprzeć się wrażeniu podobieństwa. Wybrane niemal na chybił trafił przykłady, wiersz *Ścigany* Różewicza oraz *Nostalgia* Ungarettiego, na pierwszy rzut oka charakteryzuje prawie identyczna postać wersyfikacyjna (por. s. 146).

W obu wypadkach mamy do czynienia z wierszem nienumerycznym, bezrymowym, złożonym z wersów o zbliżonej długości, unikającym wizualnych ekstrawagancji bądź kontrastowych zestawień, w którym podział na strofy koresponduje z naturalnym rytmem zdania, a podział na wersy zwykle odpowiada mniejszym jednostkom syntaktycznym bądź intonacyjnym. Dodatkową cechą wspólną jest brak (lub radykalne ograniczenie) interpunkcji i wielkich liter. Oba schematy wyrastają też z tego samego źródła – ich korzenie zbiegają się w awangardowej poezji francuskiej początków XX wieku (u Różewicza za rodzimym pośrednictwem Przybosa i Czechowicza)²². Jeśli jednak przyjrzeć się uważniej,

²⁰ S. Giovanardi, *Mettrica: tra norma e infrazione* [w:] *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, red. A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000, s. 273–274.

²¹ L. Piccioni, *op.cit.*, s. 190.

²² Z. Siatkowski, *op.cit.*, s. 150.

natura metryczna obu utworów, mimo zbliżonej formuły zapisu, różni się wyraźnie. U Ungarettiego jest to typowa wersyfikacja modernistyczna, zaangażowana poznawczo i kształtowana w opozycji do tradycyjnych wzorców wierszowych. U Różewicza – „dykcja zerowa”, taki rodzaj poetyckiego języka, który w każdym elemencie zaprzecza własnej poetyckości i odświeżności, dąży do „doskonałego nienacechowania”²³.

Noc
wciąga mnie
w głąb
Płynę w dłoniach jak w łodzi
odpływam stąd

Ukryty
nagi
wyrzucony
na wierzch
jak na groźny ląd

Twarz przyklejona do szyby
jak liść

To są kroki
to dzwonek
to zwykła rozmowa
uciekam od ściany do ściany
krzyczę szeptem:
jestem.

(Tadeusz Różewicz, *Ścigany*²⁴)

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado
qualcuno passa

Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto
In un canto
di ponte
contemplo
l'illimitato silenzio
di una ragazza
tenue

Le nostre
malattie
si fondono

E come portati via
si rimane

(Giuseppe Ungaretti, *Nostalgie*²⁵)

Wiersz wolny²⁶ i jego możliwości ekspresji w naturalny sposób interesowały autora *Vita d'un uomo*, żyjącego oraz tworzącego w zawieszeniu między tradycją liryczną Francji i Włoch. Oczywiście szkołą *vers libre* była dlań współczesna mu poezja francuska, lecz zapewne niejedynie. Carlo Ossola cytuje fragment listu poety do Giuseppe Prezzoliniego z roku 1911, w którym wyraża on chęć zapoznania się z teoretycznym studium włoskiego poety z przełomu wieków, Gian Pietra Luciniego (1867–1914), poświę-

²³ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2005, s. 47.

²⁴ T. Różewicz, *op.cit.*, s. 18.

²⁵ *Vita* 1969, s. 54.

²⁶ O definicji pojęcia niejednoznacznego w polskiej tradycji wersologicznej w: L. Pszczółowska, D. Urbańska, *op.cit.*, s. 7–8.

conym wierszowi wolnemu²⁷. Lucini największą zasługę *vers libre* widzi w uwolnieniu słowa poetyckiego z opresyjnego szyku metrum, w uczynieniu zeń na powrót „pierwotnej, integralnej komórki poezji”²⁸. Taki cel był niewątpliwie bliski Ungarettiemu i jego pojmowaniu zadań literatury. By go osiągnąć, w swych wczesnych wierszach oddzielił słowa „wyspami milczenia” (*isole di silenzi*)²⁹, uzyskując dzięki temu pozorny efekt metrycznej asystemowości. Pozorny, gdyż, jak wspomniano, radykalna skrótowość wersu w wypadku *L'Allegria* jest wynikiem rozbicia klasycznych miar wierszowych, od stuleci funkcjonujących we włoskiej tradycji lirycznej, głównie jedenasto- i siedmiozłóskowców. Przykładowo, słynny utwór *Soldati*:

Si sta
come d'autunno
sugli alberi
le foglie³⁰

Żyje się
jak liście
na drzewach
jesienią

(tłum. Zygmunt Ławrynowicz³¹)

to w rzeczywistości dwa siedmiozłóskowce. Polemikę z regularnymi systemami numerycznymi wiersza, polegającą na ekspresyjnej segmentacji tradycyjnego metrum, na jego załamaniu, często obserwujemy w praktyce przedwojennych awangard. W polskiej poezji modernistycznej widać podobną tendencję³², najkonsekwentniej realizowaną przez Juliana Przybosa. Poeta ten świadomie traktował regularną wersyfikację jako negatywny punkt odniesienia, „z zawiedzionych oczekiwań odbiorcy czyniąc istotny element poetyckiej strategii”³³. Jednak o ile u Przybosa tradycyjne miary wierszowe pełnią funkcję „nieobecnego wzorca”, o tyle u Ungarettiego jest to wzorzec jak najbardziej obecny, znajdujący semantyczną kontynuację na pozostałych poziomach wypowiedzi poetyckiej. Musiał ulec rozbiciu, nie tylko ze względów poznawczych, co sugeruje w kanonicznym studium poświęconym Ungarettiemu wybitny krytyk Giuseppe De Robertis³⁴, lecz aby stworzyć wizualny, brzmieniowy, intelektualny ekwiwalent świata ogarniętego wojną, rzeczywistości w stanie rozpadu.

²⁷ G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del Verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze. Per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Edizioni di „Poesia”, Varazze 1908. Cyt. za: C. Ossola, *op.cit.*, s. 178.

²⁸ *Ibidem*, s. 179.

²⁹ G. Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti...*, s. 827.

³⁰ *Vita* 1969, s. 87.

³¹ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 51.

³² L. Pszczołowska, D. Urbańska, *op.cit.*, s. 15 i nn.

³³ T. Kunz, *op.cit.*, s. 36.

³⁴ G. De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti* [w:] *Vita* 1969, s. 410 i nn.

Organiczny, choć opierający się na negacji związek z regularnymi postaciami wiersza, wyczuwalna rytmizacja tekstu, ukryta systemowość wersyfikacji zdecydowanie odróżniają poezję Ungarettiego od twórczości Tadeusza Różewicza. Owszem, rysują się między nimi podobieństwa, wśród których wymienić należy potężny ładunek emocjonalny tekstu, tendencję do autonomizacji niewielkich jednostek składniowych tworzących poszczególne wersy, czy też operowanie pustą przestrzenią jako równoprawnym środkiem wyrazu. Nie dotyczą one jednak istoty struktury wersyfikacyjnej, choć w niektórych wypadkach są jej pochodną. Rozbieżności w naturze wypracowanego modelu wersyfikacji i rozumieniu jego roli ekspresyjnej najłatwiej dostrzec, analizując sposób segmentacji wiersza dokonywany przez obu autorów. Ungaretti rozrywa nawet bliskie związki syntagmatyczne, w tym związki podmiotu z orzeczeniem („s’addensa / un oscuro colore”; „malattie / si fondono”). Z upodobaniem rozbija zwłaszcza związki podmiotu z przydawką, albo dwóch przydawek („un oscuro colore / di pianto”; „(...) silenzio / di una ragazza / tenue”), co daje charakterystyczny efekt retardacji. Służy on poecie z jednej strony do izolowania znaczeń, które przekłada się na nominalizację stylu i klimat „bezczasowości”, rozwinięte później przez poetykę hermetyzmu w stałą twórczą zasadę³⁵, a z drugiej – do budowania wieloznacznych zależności semantycznych i składniowych. Jednakże decydującym kryterium podziału wersyfikacyjnego w poezji Ungarettiego jest zawsze efekt brzmieniowy i rytmiczny, a niekiedy ikoniczny, gdy w rachunku sylab zamyka on wizualne odwołanie do określonego pojęcia lub stanu. Tak więc rezygnując w zewnętrznej formie wiersza z tradycyjnie pojętych atrybutów poetyckości, Ungaretti nie przestaje dbać o zaznaczenie w swej lirycznej dykcji jej wyjątkowej organizacji. Skłonność do estetyzacji języka poezji odróżnia go zdecydowanie od Różewicza, który odwrotnie: stara się wszelką poetyckość w swoim języku zacierać. Polski poeta dokonuje segmentacji wyłącznie według kryterium logicznego i składniowego. Stara się przy tym minimalizować sygnały delimitacyjne, przeprowadzając podziały wersów w miejscach najłabszych działów składniowych („Płynę w dłoniach jak w łodzi / odpływam stąd”). W ten sposób zbliża swój poetycki idiom do „przezroczystości” prozy, do „minimum wierszowości”, poprzez które wyraża swój krytyczny stosunek do „systemowej «instytucji literatury»” i realizuje ważny element szerszej poetyckiej strategii negacji³⁶.

Graficzny wertykalizm i poetyka „ściśniętego gardła”, na których opierają się porównania Ungarettiego z Różewiczem, wynikają zatem z odmiennych założeń artystycznych i odmiennej wizji literatury. Bliska

³⁵ B. Stasi, *op.cit.*, s. 100.

³⁶ T. Kunz, *op.cit.*, s. 44.

wizualnie wersyfikacją obu poetów rządzi całkiem różna delimitacyjna i estetyczna logika. Różewicz nie jest polskim Ungarettim ani Ungaretti nie jest włoskim Różewiczem. Jednak bez wiersza Różewicza nie da się napisać historii recepcji Ungarettiego w Polsce. A to względu na rolę, jaką odegrał w powojennej literaturze polskiej, a więc i w przekładach *Vita d'un uomo*, model wersyfikacyjny, który upowszechnił się pod nazwą „wiersza różewiczowskiego”.

W wersyfikacji Różewicza długo dopatrywano się swoistej regularności, stałych konstrukcyjnych zasad wywodzących się z tonizmu, co przełożyło się na określenia „IV system” bądź „wiersz różewiczowski”³⁷. Poszukiwanie cech systemowych w wierszu autora *Niepokoju* uprawomocniły dodatkowo masowe naśladownictwo i konwencjonalizacja jego poetyckiej dykcji, która szybko stała się „dobrem wspólnym” polskiej liryki. Dla debiutujących po roku 1956 poetów była ona „pewnym symptomem «nowoczesności» i niezależności poezji”³⁸, ale już kilka lat później okrzepła w uniwersalną poetycką matrycę.

Pytanie o systemowość wersyfikacji autora *Niepokoju* i „zawartość” Różewicza w tzw. wierszu różewiczowskim postawił niedawno Tomasz Kunz (*Czy „wiersz różewiczowski” jest wierszem Różewicza?*)³⁹. Jego zdaniem, wiersz twórcy *Niepokoju* cechuje w istocie rezygnacja z wszelkiej systemowości, a Różewicza w „wierszu różewiczowskim” jest mniej niżby się mogło wydawać:

Wiersz Różewicza nie istniałby więc w istocie jako wyizolowany, dający się opisać „system” czy „wzorzec” wersyfikacyjny, gdyż to, co da się z niego mechanicznie powielić, okazuje się tylko łatwą, „zewnątrzną” formą wierszowania, znaczeniowo pustą w oderwaniu od nadbudowanych nad nią i dopełniających ją wyższych poziomów wypowiedzi⁴⁰.

Naśladowcy Różewicza przejęli zatem zewnętrzną postać wiersza poety, łatwą do skopiowania nieregularność, nie powielając jednak jego filozofii zakodowanej na różnych poziomach tekstu. Różewicz, odrzucający poetyckość, nie wpłata na przykład w swoją wersyfikację tradycyjnych rozmiarów sylabicznych, co – jak pisze Lucylla Pszczołowska – zdarza się niemal wszystkim autorom piszącym „wierszem różewiczowskim”⁴¹. Jak zatem można określić najważniejsze cechy owej uni-

³⁷ Np. Siatkowski, *op.cit.*

³⁸ S. Balbus, *Między stylami*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 1993, s. 244.

³⁹ T. Kunz, *op.cit.*, s. 29–49.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 48.

⁴¹ L. Pszczołowska, *Wiersz polski: zarys historyczny*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997, s. 365.

wersalnej matrycy, którą wywiedli z liryki Różewicza inni poeci? To niemetryczność, bezrymowość, segmentacja dokonywana na podstawie składniowych i logicznych podziałów tekstu, ale często również, odmiennie niż u Różewicza, według kryterium czysto ekspresyjnego. Różewiczowski „brak właściwości” interpretowany jest jako brak formalnych ograniczeń. Uniwersalność i wszechobecność wiersza wolnego „w typie Różewicza” sprawiły, że dziś postrzegany on jest nie tyle jako pewna propozycja wersyfikacyjna, ile standardowa formuła graficznego zapisu poezji.

Zastrzeżenie różnic między wierszem Różewicza a „wierszem różewiczowskim” ma z naszej perspektywy duże znaczenie, gdyż oba są wpisane w proces recepcji Ungarettiego w polszczyźnie. Wiersz Różewicza za sprawą komparatystycznych porównań pełni w nim rolę wzorca idealnego, „wiersz różewiczowski” jest praktycznym poetyckim językiem absolutnej większości tłumaczy. Z uwagi na to, że twórczość Różewicza jest w przekładach liryki Ungarettiego mniej lub bardziej uświadomionym punktem odniesienia, w niniejszej analizie posługujemy się terminem „wiersz różewiczowski” (a nie np. wiersz wolny skupieniowy), mimo jego umowności i wszelkich ograniczeń.

Ważnym z punktu widzenia odbioru Ungarettiańskiej poezji aspektem upowszechnienia się wersyfikacji wywodzącej się od Różewicza jest także przewartościowanie w odbiorze awangardowej dykcji, jej oswojenie, które dokonało się dzięki popularności „wiersza różewiczowskiego”. Wersyfikacja autora *Niepokoju* uwolniła estetykę awangardową od ideologicznych obciążeń. Przed wojną eksperymentalna wersyfikacja futurystów i poetów kolejnych awangard (m.in. Przybosia) postrzegana była jako nośnik lewicowych poglądów⁴². Wraz z „wierszem różewiczowskim” ze spuścizny awangardy korzystać zaczęli nawet poeci-duchowni (jak Waław Oszaica czy Jan Twardowski).

Niemal wszyscy tłumacze Ungarettiego po II wojnie światowej ujrzeni w „wierszu różewiczowskim” gotowy wersyfikacyjny model przekładu *L'Allegria*. Zaczęli bezrefleksyjnie zastępować awangardową wersyfikację Ungarettiego z wyraźną siatką wewnętrznych rytmicznych napięć postawangardowym modelem „różewiczowskim”. Przyczyny są jasne – na takie utożsamienie wpłynęło przede wszystkim wizualne podobieństwo obu schematów, a także wszechobecność wzorca „różewiczowskiego” w praktyce poetyckiej. Dodatkowo mylący okazał się linearny, choć poddany rozmaitym formalnym rygorom szyk Ungarettiego, który w „różewiczowskim” kluczu zinterpretowano jako dążenie do potoczności, odpoetyzowania lirycznego języka.

⁴² W. Sadowski, *op.cit.*, s. 310.

Jak łatwo się domyślić, mechaniczne przyłożenie „wiersza różewiczowskiego” do wiersza Ungarettiego, wyrastającego z odmiennej koncepcji literatury, głęboko narusza wewnętrzną hierarchię wpisaną w tekst oryginału, ba, przewartościowuje ją zupełnie. Oto bowiem poezja, w której *signifiant* dominuje nad *signifié*, podporządkowana zostaje literalnemu znaczeniu. Ubranie *L'Allegria* w „różewiczowską” wersyfikację najwięcej przesunąć powoduje, co oczywiste, w tkance rytmicznej tekstu wyjściowego. Wpasowując wiersz Ungarettiego w schemat, który programowo sytuuje się na granicy między wierszem a prozą, tłumacze dokonują – określimy to terminem Bermana – modelowej „destrukcji rytmów”⁴³. Deformacyjna siła wersyfikacji „różewiczowskiej” nie ogranicza się jednak do rytmicznego wyjałowienia przekładów. Jest ona źródłem wszystkich problemów piętnowanych przez krytyków w realizacjach polskich tłumaczy – od niedowartościowania warstwy brzmieniowej po znaczeniowe amplifikacje.

Jeszcze przed *Niepokojem*, w przedwojennych przekładach liryki Ungarettiego stosowano zasadę „wers w wers”, dbając o to, by nie naruszać istniejącej w oryginale relacji między segmentacją wierszową a segmentacją logiczną i składniową. W powojennej praktyce translatorskiej „różewiczowska” specyfika podziału wersów, opierająca się w decydującej mierze na kryterium semantycznym, usankcjonowała ten stan rzeczy i doprowadziła do pogłębienia autonomii między wersami przekładu. Translatorskie realizacje, w których tłumacze interpretują Ungarettiański oryginał przez pryzmat całości, są niezwykle rzadkie. Ponadto przyzwyczajeni do wzorca, w którym wersyfikacja jest funkcją znaczenia, nie czują presji związanej z koniecznością zmieszczenia określonej treści w narzuconych formalnych ramach. Nie znaczy to, że tłumacze nie zwracają uwagi na formę wiersza Ungarettiego. Analiza konkretnych tekstów pokazuje, że z reguły starają się zachować rozmiary sylabiczne poszczególnych wersów oryginału. Zauważalne różnice w graficznej rozpiętości raczej tłumaczyć należy spółgłoskową naturą polszczyzny niż amplifikacjami:

Assisto la notte violentata (<i>In dormiveglia</i>) ⁴⁴	10 sylab
Czuwam nad nocą, której gwałt zadają (<i>W półśnie</i> , tłum. Zygmunt Ławrynowicz ⁴⁵)	11 sylab

⁴³ A. Berman, *Translation and the Trials of the Foreign* [w:] *The Translation Studies Reader...*, s. 292.

⁴⁴ *Vita* 1969, s. 42.

⁴⁵ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 37.

[Conosco una città]
che ogni giorno s'empie di sole 9 sylab
(*Silenzio*)⁴⁶
[Znam miasto]
które dzień w dzień wypełnia się słońcem 10 sylab
(*Cisza*, tłum. Grzegorz Franczak⁴⁷)

Owa dbałość o zachowanie zbliżonej do oryginału liczby sylab, jeszcze lepiej widoczna w wersach krótkich: cztero-, pięciosylabowych, jest wynikiem troski o zachowanie wertykalizmu utworu, którego potężną ekspresyjną siłę literatura polska poznała dzięki Różewiczowi. Rozbita pauzami struktura ukazuje słowo na granicy wyczerpania, odsłania trud i umowność poetyckiej komunikacji, co również Ungaretti w swym poetyckim doświadczeniu podkreśla. Jednakże programowo nieregularny, bliski prozie tok wiersza i dominacja znaczenia wpisane w „różewiczowską” wersyfikację dają przyzwolenie i, co ważniejsze, stwarzają w kształtowanym według tego wzorca przekładzie przestrzeń dla semantycznych amplifikacji. W tej sytuacji łatwo zrozumieć, że odwieczny translatorski dylemat treść – forma, z punktu widzenia praktyka i etyka przekładu opisany przez Barańczaka⁴⁸, przez polskich tłumaczy, czytających Ungarettiego Różewiczem, jest zawsze rozwiązywany na korzyść treści. I to nawet wówczas, gdy wersyfikacja oryginału nie pozostawia najmniejszych wątpliwości co do swego rytmicznego, a wręcz kombinatorycznego uporządkowania. Najlepszym przykładem typowej dla Ungarettiego, metrycznej kombinatoryki jest końcowa strofa wiersza *Sono una creatura*, w której doskonale regularna konstrukcja metryczna (tercyna złożona z trzysylabowych wersów, odpowiadających trzem amfibrachom) jest ikonicznym i brzmieniowym ekwiwalentem krystalicznej struktury kamienia, a jednocześnie procesu sztywnienia ludzkiego ciała zachodzącego po śmierci:

La morte
si sconta
vivendo⁴⁹

Poniżej zamieszczamy zestawienie przekładów tej strofy powstałych po II wojnie światowej (nie uwzględnia ono przekładu Jalu Kurka, o którym będzie jeszcze mowa):

⁴⁶ *Vita* 1969, s. 33.

⁴⁷ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 287.

⁴⁸ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny...*, s. 20–23.

⁴⁹ *Vita* 1969, s. 41.

Śmierć
opłaca się
życiem.

(tłum. Kazimierz
Andrzej Jaworski,
1968⁵⁰)

Śmierć
spłaca się pomału
żyjąc

(tłum. Zygmunt
Ławrynowicz, 1975⁵¹)

Śmierć
spłaca się
żyjąc

(tłum. Marek
Baterowicz, 1976⁵²)

Śmierć
spłaca się żyjąc
dalej

(tłum. Krzysztof
Karasek, 1996⁵³)

Śmierć
przyplaca się
życiem

(tłum. Grzegorz
Franczak, 2002⁵⁴)

Choć przekłady tercyny Ungarettiego wyraźnie się od siebie różnią (wystarczy porównać choćby teksty Ławrynowicza i Franczaka), tłumacze solidarnie lekceważą rytm i całą sferę odniesień zbudowaną w oryginale poprzez jego szczególną organizację. Postępują według znanego już nam schematu, traktując każdy wers tekstu wyjściowego jako odrębną translatorską jednostkę (pośrednim dowodem na to jest przekalkowanie w ostatnim wersie formy imiesłowu czynnego *vivendo* u Ławrynowicza i Baterowicza) i podporządkowując postać całej tercyny semantyce. Dominującą rolę znaczenia w strategii wszystkich tłumaczy uwidacznia zwłaszcza sposób, w jaki radzą sobie z drugim wersem cytowanej strofy. W oryginale tworzy go bezosobowa forma wieloznacznego czasownika *scontare* (wł. „dyskontować, odliczyć, umorzyć np. dług”, ale również „odpokutować, odsiedzieć karę”), który w języku polskim nie ma symetrycznego odpowiednika. Już sam wybór odpowiedniego czasownika, konieczność opowiedzenia się za jednym z pól semantycznych, współlistniejących w języku włoskim, tłumacze traktują jako przyzwolenie na nadpisanie rozmiaru sylabicznego. Ławrynowicz i Karasek przerzucają ponadto do drugiego wersu część konstrukcji (czasownik plus przysłówek), którą zastępują imiesłów czynny *vivendo* z trzeciego wersu oryginału. Sama forma imiesłowowa wydaje im się „słaba”, stąd rodzaj semantycznej podpórki, dodatkowo akcentującej jej ciągły aspekt. Najambitniejsi tłumacze starają zachować ikoniczną zwartość oryginalnej strofy (Jaworski, Baterowicz), lecz wciąż bez nadania jej wyrazistego rytmicznego szkieletu.

⁵⁰ „Kamena”, 16/1968.

⁵¹ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 36.

⁵² „Literatura na Świecie”, 2/1976, s. 70.

⁵³ *Radość rozbitków...*, s. 53.

⁵⁴ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 298.

Skutki wpasowywania poezji Ungarettiego w nieprzystający do niej model wersyfikacyjny uwidoczniają się w pełni w przekładzie wiersza *Natale* autorstwa Grzegorza Franczaka:

Napoli, il 26 dicembre 1916

Nie mam ochoty
nurkować
w kłębek ulic

Zmęczenie
przygniata mi
barki

Zostawcie mnie tak
jak
rzecz
rzuconą
w
kąt
i zapomnianą

Tu
czuję
tylko
przyjazne ciepło

Trwam
wśród czterech
saren
z dymu
kominka

Non ho voglia
di tuffarmi
in un gomito
di strade

Ho tanta
stanchezza
sulle spalle

Lasciatemi così
come una
cosa
posata
in un
angolo
e dimenticata

Qui
non si sente
altro
che il caldo buono

Sto
con le quattro
capriole
di fumo
del focolare⁵⁶

Neapol, 26 grudnia 1916

(tłum. Grzegorz Franczak⁵⁵)

Priorytetem tłumacza jest niewątpliwie zachowanie w przekładzie ostentacyjnego wertykalizmu oryginału. Liczne „wyspy milczenia” budują sytuację utrudnionej komunikatywności, swoistej poetyckiej afazji, którą udaje się Franczakowi nawet w pewnych momentach pogłębić. Przekład jest rezultatem dobrze nam znanej strategii ekwilinarnej, od której tłumacz odstępuje w drugiej strofie (tłumacząc „wers w wers”, nie mógłby w niej uzyskać potocznego szyku). Typowe podporządkowanie wersyfikacji znaczeniu prowadzi w trzeciej strofie do sytuacji

⁵⁵ „Arkusz”, 12/2000.

⁵⁶ *Vita* 1969, s. 62.

niemal kuriozalnej: w roli samodzielnego wersu występuje przyimek „w” („rzecz / rzuconą / w / ką”), odpowiadający w oryginale „in un” („posata / in un / angolo”), który stanowi naturalnie całość semantyczną i brzmieniową, lecz nie rytmiczną. Z perspektywy wersyfikacji Ungarettiego, zorientowanej na rytm, jest to zatem wers pusty.

„Wiersz różewiczowski”, który uczynił powszechną własnością poetyckie zdobycze niezbyt liczного grona przedwojennych eksperymentatorów i otworzył poetów oraz publiczność na przyjęcie radykalnie awangardowych zjawisk, w tym *L'Allegria* Ungarettiego, w dziejach recepcji tego zbioru w Polsce okazał się paradoksalnie większym obciążeniem niż pomocą. Współcześni tłumacze *Vita d'un uomo* nie potrafili się od niego zdystansować. Trafnie odczytują jedynie te elementy poetyckiego języka *L'Allegria*, które zbiegają się z językiem Różewicza, a więc wertykalizm struktury i dbałość o linearny szyk składni. Zdają się natomiast nie zauważać fundamentalnych rozbieżności między nimi w interpretacji mechanizmów formalnych i zadań poezji.

To nie przypadek, że dwa, bezdyskusyjnie najlepsze w historii, polskie przekłady Ungarettiańskiej liryki: *O, notte* Juliana Przybosia (z tomu *Sentimento del Tempo*) i *Sono una creatura* Jalu Kurka (oba cytujemy w całości w rozdziale 2), choć powstałe już po *Niepokoju*, są dziełem poetów przedwojennej awangardy. Przyboś i Kurek posłużyli się w swoich przekładach własną poetycką dykcją, wypracowaną jeszcze w latach dwudziestych, opartą na zbliżonych do Ungarettiańskich założeniach estetycznych – a więc wersyfikacją chętnie polemizującą z tradycyjnymi numerycznymi systemami wiersza, z wyrazistym rytmicznym koścem, przełamywanym dla wzmocnienia ekspresji bez oglądania się na składnię. Odczytali lirykę Ungarettiego przez pryzmat awangardowego języka, nastawionego na poetyckość, uwikłanego w brzmieniowe gry i semantyczne wieloznaczności, operującego efektywnym skrótem i metaforą. Zrozumieli autorski sposób myślenia o wierszu i postarali się go wydobyć w przekładzie. Naturalnie, na ich korzyść zadziałała pokoleniowa formacja – posłużyli się wzorcem sobie najbliższym. Nie stanęli, jak ich młodszy koledzy, przed pokusą skorzystania z pozornie doskonałego wzorca – trudno zresztą wyobrazić sobie Przybosia, mistrza, ale i zacieklego polemisty Różewicza, posługującego się estetyką „różewiczowską”. Podkreślić należy jednak, że jako jedni z nielicznych, a może jedyni, tłumacze Ungarettiego traktują wybrane przez siebie utwory całościowo, wdrukowując w nie określoną rytmiczną tożsamość.

Kończąc, na przekór chronologii, warto się przyjrzeć przekładom sprzed II wojny światowej. Uzupełniają one bilans zysków i strat, związanych z dominacją „wiersza różewiczowskiego” w powojennych tłumaczeniach *L'Allegria*. Jak dużym wyzwaniem była awangardowość zbioru Ungarettiego i konieczność znalezienia odpowiedniego dlań języka,

pokazuje zestawienie przekładów powstałych w latach trzydziestych. Wynika z niego, że jedynym tłumaczem, który to wyzwanie podjął i postanowił stawić czoła nowatorstwu *L'Allegria*, był Kazimierz Sowiński, który do swej prezentacji włoskiego poety wybrał jedynie utwory pochodzące z tego zbioru. Z kolei Jankowski i Maśliński zdecydowanie preferują tradycyjną poetykę *Sentimento del Tempo*, wizualnie bliższą francuskiej odmianie *vers libre'u* – znanej już podówczas w Polsce – naśladowaną przez polskich autorów⁵⁷. Co się tyczy *L'Allegria*, Jankowski przełożył zaledwie cztery liryki z tego zbioru, Maśliński – jeden.

W przekładach Jankowskiego widoczne są trudności tłumacza, któremu niewątpliwie najbliższe były młodopolskie tradycje liryczne i regularne wierszowanie. Przypomnijmy, że mamy do czynienia z poetą, którego mierzyły „nowinki” baudelaire'ów i verlaine'ów, oraz tłumaczem, który nawet poezję chińską przekładał, posługując się rymowanym wierszem sylabotonicznym. Jego próby zmierzenia się z estetyką wiersza wolnego należy więc docenić, choć uderza w nich formalny chaos, zupełny brak świadomości ekspresyjnego potencjału naśladowanego wzorca, a także archaiczne wybory językowe, które zacierają wrażenie awangardowości. Jankowski tłumaczy dobrze nam znaną metodą wers w wers, niekiedy zaskakująco dobrze radząc sobie z rytmem tekstu Ungarettiego. Oto fragment przekładu *Pellegrinaggio*:

Na czatach
w tych zakamarkach
w zwaliskach
godziny i godziny
włokę mój szkielet
błotem zużyty
jak chodak
lub jak ziarno głogu

(*Pielgrzymka*, fragm., tłum. Józef
Jankowski, 1933–1935⁵⁸)

In agguato
in queste budella
di macerie
ore e ore
ho strascicato
la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come un seme
di spinalba⁵⁹

Strategia Jankowskiego polega na operowaniu tymi samymi rozmiarami sylabicznymi, którymi posłużył się Ungaretti (głównie cztero-, pięcio- i sześciogłoskowcami), lecz w przemieszaniu podyktowanym semantyką utworu. Dzięki temu udaje mu się odtworzyć jednostajny, regularny rytm oryginału. W tym właśnie celu tłumacz redukuje liczbę wersów. Rozwiązania: „włokę / mój szkielet” oraz „lub jak ziarno / głogu”, które wynikałyby z podziałów wersyfikacyjnych tekstu wyjściowego, mogły mu się wprawdzie wydać radykalne wizualnie

⁵⁷ Z. Siatkowski, *op.cit.*, s. 128.

⁵⁸ Rękopis BN I. 5068, fol. 4.

⁵⁹ *Vita* 1969, s. 46.

i obciążone ideologicznymi konotacjami, ale o połączeniu wersów zdecydowały najpewniej względy rytmiczne. W ten sposób Jankowski uzyskał odpowiednio pięcio- i sześćozgłoskowiec, które doskonale wpisały się w ujednoliconą sylabiczną i rytmiczną strukturę przekładu. Paradoksalnie przywiązanie do numerycznej systemowej wersyfikacji pomaga Jankowskiemu odtworzyć w przekładach klasyczne miary włoskiej poezji, przełamywane przez Ungarettiego w *L'Allegria*.

Przekłady Kazimierza Sowińskiego zdradzają podobną nieświadomość możliwości ekspresji tkwiących we wczesnej wersyfikacji Ungarettiego. Tłumacz ten stara się nie oddalać od wersyfikacyjnego kształtu oryginału. Przekłada „wers w wers”, odtwarzając rozmiar sylabiczny poszczególnych wersów i kalkując ich strukturę syntaktyczną, typową dla języka włoskiego. Doskonale widać to w przekładzie *Levante* (1938):

Horyzont zwiewny umiera w dalekim kręgu nieba	La linea vaporosa muore al lontano cerchio del cielo
Stukanie obcasów klaskanie dłoni i klarnet zgrzytliwe zygzaki a w koło morze perłowe drży łagodnie strwożone niby gołąbka	Picchi di tacchi picchi di mani e il clarino ghirigori striduli e il mare è cenerino trema dolce inquieto come un piccione
Na rufie syryjscy emigranci tańczą	A poppa gli emigranti soriani ballano
Na dziobie stoi młodzieniec sam	A prua un giovane è solo
Od sobotniego wieczora aż do tej chwili	Di sabato sera a quest'ora
W oddali Żydzi niosą dokądś zwłoki umarłych wyżej we wgłębieniu konchy rozchwywanie się zaułków świateł	Ebrei portano via i loro morti nell'imbuto di chiocciola tentennamenti di vicoli di lumi
Woda zmętiała jak szum u dziobu, który słyszę wewnątrz cienia snu	Confusa acqua come il chiasso di poppa che odo dentro l'ombra del sonno ⁶¹

(*Levant*, tłum. Kazimierz Sowiński, 1938⁶⁰)

⁶⁰ „Wymiary”, 6/1938.

⁶¹ *Vita* 1969, s. 7.

Odstępstwa od naturalnego szyku polszczyzny rzucają się w oczy szczególnie w trzech pojedynczych wersach w środkowej części utworu, zarysowujących sytuację liryczną i z tego powodu wyróżnionych wizualnie przez Ungarettiego: „Na rufie syryjscy emigranci **tańczą** // Na dziobie stoi młodzieniec **sam**” – „A poppa gli emigranti soriani **ballano** // a prua un giovane è **solo**”. Interesująco wypada porównanie tego fragmentu z najnowszym przekładem *Levante* autorstwa Grzegorza Franczaka: „Na rufie **tańczą** syryjscy emigranci // Na dziobie **samotny** młodzieniec”, dla którego posłużenie się w tłumaczeniu poezji Ungarettiego powszechnie używaną, niemal potoczną składnią jest już oczywistą interpretacyjną strategią. Dzięki swej translatorskiej niepewności Sowiński wiele razy precyzyjnie „trafia” w sylabiczny rozmiar oryginału. Udaje mu się w ten sposób odtworzyć całe fragmenty (np. „a w koło morze perłowe / drży łagodnie strwożone / niby gołąbka” – „e il mare è cenerino / trema dolce inquieto / come un piccione”; 8/7/5) i zrytmizować spore partie tekstu. Rytm ten jednak wielokrotnie się załamuje, gdyż tłumacz nie potrafi znaleźć spójnego metrycznego klucza. Konsekwentnie buduje natomiast sieć rymów niedokładnych i innych zależności fonicznych w klauzuli wersów, która nadaje przekładowi brzmieniową spójność i współtworzy melancholijny klimat, znany z oryginału.

Sowiński nie obawia się przerzutni i krótkich, kilkusylabowych wersów obciążonych sporym ładunkiem ekspresji. W przeciwieństwie do tłumaczy powojennych, którzy w ciemno podporządkowują przekład wersyfikacji „rózewiczowskiej”, szuka swoistych rozwiązań rytmicznych. Jego niepewność jest pośrednio dowodem elitarnego charakteru eksperymentów z wierszem wolnym w dwudziestolecie międzywojennym.

4.3. Jedenastozgłoskowiec

„Wiersz rózewiczowski” zdominował także przekłady utworów z późniejszych zbiorów Ungarettiego. Stąd prawie nieuchwytna dla polskiego odbiorcy jest fundamentalna cezura w twórczości włoskiego poety, którą stanowi tom *Sentimento del Tempo*. Jej emblematem jest jedenastozgłoskowiec, najbardziej klasyczna z klasycznych miar włoskiej poezji, uświęcona przykładem Dantego i Petrarcki. Jak ważną rolę odegrały tradycyjne miary włoskiej liryki w zwrocie Ungarettiego ku dziedzictwu własnej literatury oraz w kształtowaniu się jego nowej poetyki w ciągu lat dwudziestych, przekonuje nas emocjonalne świadectwo poety, wygłoszone z perspektywy czasu:

Non era il novenario, l'endecasillabo, il settenario del tale o del tal altro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario del canto italiano; era il canto italiano nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari nell'esprimere ciascuna pensieri e sentimenti. Era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata⁶².

Nie szukałem dziewięcio-, jedenasto-, siedmiozgłoskowca tego czy innego poety: szukałem jedenasto-, dziewięcio-, siedmiozgłoskowca jako takiego, włoskiej pieśni, śpiewu włoskiej mowy na przestrzeni wieków; szukałem jej w niezliczonych głosach, różniących się odcieniami i zazdrośnie strzegących własnej oryginalności, niepowtarzalnych w wyrażaniu myśli i uczuć. Chciałem usłyszeć, jak moje serce bije w takt serc najświetniejszych synów tej ziemi, tak rozpaczliwie kochanej (tłum. Grzegorz Franczak)⁶³.

W jednej z poprzednich części książki przedstawiliśmy biograficzne i artystyczne tło przełomu, który dokonał się w twórczości Ungarettiego wraz z drugim zbiorem. Przypomnijmy: poeta otrząsnął się w końcu z wojennej traumy, odzyskując poczucie zakorzenienia w czasie, pojmowanego również w kategoriach przynależności do określonej tradycji literackiej. Wybór jedenastozgłoskowca i innych historycznych metrów jako podstawowego narzędzia i wyróżnika estetycznej przemiany został przez poetę gruntownie przemyślany i wprowadzony z żelazną konsekwencją. Można się o tym przekonać już w trakcie lektury pierwszych stron *Sentimento del Tempo*. Otwierający zbiór wiersz *O, notte* składa się głównie z siedmio- i jedenastozgłoskowców, których alternacja jest ewidentnym hołdem złożonym „najświetniejszym synom” Italii. Następujące po *O, notte* poematy *Paesaggio* i *Le stagioni* rozpoczynają się od jedenastozgłoskowca. W kolejnych utworach Ungaretti posługuje się historycznymi miarami włoskiej poezji w sposób coraz bardziej świadomy, wirtuozerski i ortodoksyjny. Nie rezygnuje przy tym z arsenału brzmieniowych środków, którymi operował już w *L'Allegria*: rymów niedokładnych. Także w późniejszych zbiorach poeta wierny jest formie wierszowania wypracowanej przy okazji *Sentimento del Tempo*, choć niektórzy krytycy dopatrują się w jego wersyfikacji kolejnej cezury wraz z wydanym w roku 1947 tomem *Il Dolore*⁶⁴. W naszym przekonaniu

⁶² Ungaretti commenta Ungaretti..., s. 824–825.

⁶³ G. Ungaretti, *Racje poezji...*, s. 320.

⁶⁴ Por. H. Kralowa, *Poezja: wielki sezon hermetyczny...*, s. 301.

w twórczości Ungarettiego po II wojnie światowej nie powstała nowa wersyfikacyjna jakość. Wydłużenie i zagęszczenie stroficznej konstrukcji poszczególnych utworów, narzucenie jej dodatkowych rygorów, jest naturalną konsekwencją formalnych wyborów, jakich poeta dokonał podczas pracy nad *Sentimento del Tempo*.

Cofnijmy się jednak na moment do roku 1927. Wiosną w neapolitańskim piśmie „Il Mattino” Ungaretti opublikował serię artykułów „w obronie jedenastozgłoskowca” (jeden z nich nosił dokładnie taki tytuł: *Difesa dell’endecasillabo*⁶⁵), polemicznych w stosunku do tekstów Francesca Flory na łamach tygodnika „La Fiera Letteraria”. Warto o nich wspomnieć, gdyż rzucają sporo światła na proces dojrzewania poety do rodzimej tradycji wersyfikacyjnej oraz na jego teoretyczne podstawy do organizacji formalnej wiersza. Pozwalają też zrozumieć, skąd u awangardzisty potrzeba jedenastozgłoskowca. Mogłoby się przecież wydawać, że to anachroniczna i skostniała poetycka matryca. Nic bardziej mylnego. Ungaretti widzi w jedenastozgłoskowcu rodzaj szlachetnej samodyscypliny, dającej prawdziwą artystyczną wolność:

Gli arabi hanno sedici modi di combinare consonanti e vocali in poesia, e li chiamano mari. Non mi inquieto di sapere quanti siano i nostri modi. C’è un modo, l’endecasillabo, ch’è un mare. (...) Con due soli elementi d’obbligo: l’accento tonico (altezza) e il numero delle sillabe (lunghezza) – permette la più varia, la più espressiva, la più libera combinazione di sillabe, le articolazioni più sorprendenti. Lo stesso accento tonico può essere usato a innumeri gradi d’intensità. Le stesse sillabe possono variare di lunghezza, purché ciò non sia voluto arbitrariamente da un lettore, ma sia stato stabilito dal poeta con accordi sensibili⁶⁶.

Arabowie mają szesnaście sposobów, podług których zestawiają spółgłoski i samogłoski w poezję, i nazywają je [*bihar*, czyli] morzami. Nie zadreżam się, próbując zliczyć nasze sposoby. Istnieje jeden sposób, jedenastozgłoskowiec, który jest morzem. (...) Przy dwóch zaledwie elementach obowiązkowych: akcencie tonicznym (wysokość) i liczbie sylab (długość) – pozwala na najbardziej różnorodną, najbardziej sugestywną, najdowolniejszą kombinację sylab, na najniezwyklejsze artykulacje. Sam akcent toniczny ofiarowuje nieskończoną skalę intensywności. Same sylaby mogą odróżniać się

⁶⁵ Ukazał się w numerze „Il Mattino” z 31 marca – 1 kwietnia 1927 r. Pozostałe teksty to *L’endecasillabo* („Il Mattino”, 4–5 marca 1927 r.) i *Metrica o estetica?* („Il Mattino”, 19–20 kwietnia 1927 r.). Wszystkie zostały przedrukowane w pod wspólnym tytułem *Difesa dell’endecasillabo* w: *Vita* 1974, s. 154–170.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 161–162.

długością, pod warunkiem, że nie wynika to z samowolnego kaprysu czytelnika, lecz ustanowione zostało dzięki wrażliwości poety.

Idealem poetyckiej dykcji jest dla autora *Vita d'un uomo* język Leopardiego, w którym sama forma „nabiera życia”, staje się samodzielnym walorem. W mistycyzującej teorii poezji Ungarettiego, utożsamiającej poezję z życiem, wersyfikacja reprezentuje to, co w rzeczywistości uporządkowane i trwałe:

Il Leopardi, ponendo in contrasto il finito e l'infinito, immagini nette e immagini vaghe, ci ha fatto riudire, nell'articolazione stessa del suo verso, la melodia della poesia italiana. Provatevi a mettere in prosa *L'Infinito*; provatevi a tradurlo in altra lingua; non è più nulla⁶⁷.

Leopardi, przeciwstawiając sobie to, co skończone, i to, co nieokreślone, obrazy na przemian ostre i rozmywające się, pozwolił nam ponownie usłyszeć w samej artykulacji swojego wiersza melodię włoskiej poezji. Spróbujcie *L'Infinito* napisać prozą; spróbujcie przetłumaczyć na inny język; nie zostaje nic.

Rzecz jasna, Ungaretti kształtuje swoją poezję, opierając się na tym samym dialektycznym napięciu między „skończonym” a „nieokreślonym”. Pisząc o wersyfikacji Leopardiego, pisze przede wszystkim o formie własnych wierszy. Zamiast tytułu *L'Infinito* Leopardiego można swobodnie wstawić każdy tytuł z *Sentimento del Tempo*. Trudno się oprzeć tej retorycznej pokusie, bo przecież *Sentimento del Tempo* po polsku funkcjonuje niemal wyłącznie w przekładach pisanych „wierszem różewiczowskim”, a więc na granicy poetyckości – prawie prozą. A zatem, podążając za wywodem autora *Vita d'un uomo*, w takich translatorskich realizacjach nie zostaje nic. Nie rozpoznając w dojrzałej poezji Ungarettiego jedenastozgłoskowca i innych historycznych rozmiarów włoskiego wiersza, tłumacze nie rozpoznają jej istoty.

Wersyfikacyjna postać liryków z *Sentimento del Tempo*, zestawiana z klasycznych miar sylabicznych w nieregularnym (bądź regularnym) przemieszaniu, w polskiej tradycji metrycznej najbliższa jest zatem sylabicznemu wierszowi nieregularnemu, zbudowanemu na tej samej zasadzie. Spośród tłumaczy Ungarettiego najbliższy tej formule jest Józef Jankowski, który, choć nie zawsze konsekwentnie, zestawia swoje translatorskie interpretacje *Sentimento del Tempo* z tradycyjnych rozmiarów sylabicznych (np. wiersz... [*Quando ogni luce è spenta*] z cyklu *L'Amore*

⁶⁷ *Ibidem*, s. 161.

ma strukturę 11/11/20/11). W większości przekładów funkcjonują jednak formy wiersza wolnego o awangardowej lub postawangardowej genezie.

Maśliński tłumaczy utwory z *Sentimento del Tempo* typowym *verse libre*, rezygnując z interpunkcji i dbając o brzmieniowe ujednolicenie klauzuli wersów:

Winne grono dojrzało pole już uprawione	L'uva è matura, il campo arato,
Góra odrywa się od chmur	Si stacca il monte dalle nuvole.
Na lustra lata zakurzone pada już cień	Sui polverosi specchi dell'estate Caduta è l'ombra,
Miedzy palcami niepewnymi ich światła przejrzyste są i odległe	Tra le dita incerte Il loro lume è chiaro, E lontano.
Wraz z jaskółką ulata ostatnie rozdarcie	Colle rondini fugge L'ultimo strazio
(<i>Spokój</i> , tłum. Józef Maśliński ⁶⁸)	(<i>Quiete</i>) ⁶⁹

W przekładach powojennych niemal bez wyjątków spotykamy nieregularny „wiersz różewiczowski”. Są one owocem tych samych translatorskich procedur, które udało się wskazać przy okazji *L'Allegria* – to przede wszystkim podporządkowanie postaci wersyfikacyjnej przekładów podziałom znaczeniowym, tłumaczenie „wers w wers” bez całościowego oglądu mechanizmów wpisanych w wiersz, czy pomijanie konsekwentnej organizacji rytmicznej oraz skomplikowanych gier brzmieniowych i retorycznych obecnych w oryginale, narzucających dojrzałym kompozycjom Ungarettiego jeszcze większy formalny rygor niż w wypadku *L'Allegria*. Skutkiem tego jest zatarcie w polskich przekładach czytelności zmieniających się w czasie wyróżników poetyki Ungarettiego, sygnalizujących ludzkie i artystyczne przełomy. Nie widać w nich znaczących formalnych różnic między lirykami z *L'Allegria* a utworami z *Sentimento del Tempo* i zbiorów późniejszych. Porównajmy:

⁶⁸ „Kurier Wileński”, 293/1936.

⁶⁹ *Vita* 1969, s. 149.

Szczyt numer cztery,
22 grudnia 1915

Cima Quattro il
22 dicembre 1915

Kołysanie skrzydeł wśród dymu
przecina milczenie oczu

Dondolo di ali in fumo
mozza il silenzio degli occhi

Z wiatrem obrywa się koral
spragniony pocałunków

Col vento si spippola il corallo
di una sete di baci

Słupię o świcie

Allibisco all'alba

Moje życie występuje z brzegów
w meandrach tęsknot

Mi si travasa la vita
in un ghirigoro di nostalgia

Wbijam teraz oczy w punkty
odniesienia
świata który mi towarzyszył
i wężę dla orientacji

Ora specchio i punti di mondo
che avevo compagni
e fiuto l'orientamento

Po śmierć na pastwę podróży

Sino alla morte in balia del viaggio

(*Złoty len Lindora, fragm.,*
tłum. Grzegorz Franczak⁷⁰)

(*Lindoro di deserto, z tomu L'Allegria*
– cykl *Il Porto sepolto*)⁷²

1932

Znów widzę twoje powolne usta
(Nocą wychodzi im naprzeciw
morze)

Rivedo la tua bocca lenta
(Il mare le va incontro delle
notti)

I widzę klacz twoich lędźwi
Upadającą w agonii
W moich śpiewających objęciach,
I widzę, jak ci przywraca sen
Nowe kolory i śmierć nową.

E la cavalla delle reni
In agonia caderti
Nelle mie braccia che cantavano,
E riportarti un sonno
Al colorito e a nuove morti.

I okrutna samotność,
Którą odkrywa w sobie każdy,
kto kocha,
Odkąd grób nieskończony
Oddziela mnie od ciebie na za-
wsze.

E la crudele solitudine
Che in sè ciascuno scopre, se ama,
Ora tomba infinita,
Da te mi divide per sempre.

Ukochana, daleka jak
w lustrze...

Cara, lontana come in uno spec-
chio...

(tłum. Mieczysław Jastrun⁷¹)

(*Canto, z tomu Sentimento del*
Tempo – cykl *L'Amore*)⁷³

⁷⁰ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 284.

⁷¹ M. Jastrun, *Między słowem a milczeniem...*, s. 233.

⁷² *Vita* 1969, s. 24.

⁷³ *Ibidem*, s. 190.

Teraz kiedy się wdziera do
mrocznych umysłów
Bardziej goryczy pełna litość
krwi i ziemi,
Teraz kiedy w każdym tętnie
serca
Mierzy nas cisza tylu niezawi-
nionych śmierci,
Teraz niech anioł nędzarza się
obudzi,
Ocalona dobroć duszy...
Z gestem niezwykłym stuleci
Niech stanie na czele starego
narodu
Pośrodku cieni...

(Anioł nędzarza,
tłum. Zygmunt Ławrynowicz⁷⁴)

Ora che invade le oscurate menti
Più aspra pietà del sangue e della
terra,
Ora che ci misura ad ogni palpito
Il silenzio di tante ingiuste morti,
Ora si svegli l'angelo del povero,
Gentilezza superstite dell'anima...
Col gesto inestinguibile dei secoli
Discenda a capo del suo vecchio
popolo,
In mezzo alle ombre...

(*L'Angelo del povero*, z tomu *Il Dolore*
– cykl *I ricordi*, 1942–1946)⁷⁵

Przypadek skrajny stanowią przekłady Romana Kołonieckiego, w których wielokrotnie opisywana strategia translatorska, podporządkowana literalnemu znaczeniu i hołdująca nieregularności, prowadzi do niekontrolowanego przyrostu długości wersów w stosunku do rozmiarów sylabicznych oryginału i nieprawdopodobnych amplifikacji znaczeniowych. Kołoniecki nie stawia żadnych wymagań i opisowo interpretuje niemal każdą z metafor Ungarettiego. Fragment: „L'ombra negli occhi s'addensava / Delle vergini come / Sera appiè degli ulivi”, ze słynnego wiersza *Isola* w jego tłumaczeniu brzmi: „W oczach się począł nawarstwiać i gęstnieć, aż zakrzepł / W wieniec wdzięcznych dziewczęcych postaci u podnóża drzew / Oliwnych, rozścielony na kształt strzępiastej chmury” (dosłownie: „W oczach gęstniał cień / dziewcząt jak / wieczór u stóp drzew oliwnych”). Warto na zasadzie ciekawostki zacytować kompletny przekład Kołonieckiego – wybór padł na jego interpretację wiersza *Nascita d'aurora*, w którym tłumacz prawie podwoił rozmiar sylabiczny poszczególnych wersów:

⁷⁴ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 88.

⁷⁵ *Vita* 1969, s. 235.

1925

W luźnej fałdzistej szacie, w aureoli,
Z piersi swych (jak gdyby od nie-
chcenia;
Jak gdyby drwiąc z rzekomych oczę-
kiwań i wezwań)
Zgarnia krztynę bladego żaru
I rozrzuca go naokoło sama z siebie,
dziewicza noc.
Ów moment ustanawia niecofniony
przedział
Między pierwotną światłością a osta-
tecznym dreszczem.
Od niebios po krawędzie lądów smo-
lista otwiera się topiel.
Smaragdowymi palcami
Nieuchwytnie, zawile ruchy
Tkają lniiany błam.
Ciemności – teraz już złote –
Ucisząc bezwiednie porywcze wes-
tchnienia
Zmieniają bruzdy w płytkie, wijące
się strugi.

(*Narodziny jutrzeńki* (1925), tłum.
R. Kołoniecki, 1978⁷⁶)

Nel suo docile manto
e nell'aureola,
Dal seno, fuggitiva,
Deridendo, e pare inviti,
Un fiore di pallida brace
Si toglie e getta, la nubile
notte.
È l'ora che disgiunge il
primo chiaro
Dall'ultimo tremore.
Del cielo all'orlo, il gorgo
livida apre.
Con dita smeraldine
Ambigui moti tessono
Un lino.
E d'oro le ombre, tacitando
alacri
Inconsapevoli sospiri,
I solchi mutano in labili
rivi⁷⁷.

Tendencja do amplifikacji, jaką wykazuje Kołoniecki w swym do-
robku translatorskim, zdumiałaby zapewne krytyków jego oryginalnej
twórczości poetyckiej, którzy opisują ją jako „szlachetny stop myśli
i uczucia, osiągnięty przez największy rygor słownego wyrazu”⁷⁸.

Powróćmy jednak do tytułowego jedenastozgłoskowca. To wręcz
zastanawiające, że w interpretacji *Sentimento del Tempo* żaden z tłumaczy
świadomie nie sięga po tę miarę, doskonale zdomowioną w polskiej
tradycji literackiej. Okres jej największej popularności przypadł na
czasy romantyzmu, kiedy to jedenastozgłoskowcem posługiwano się
zwłaszcza w poezji epickiej. Dość przypomnieć, że uczynił to Juliusz
Słowacki w *Beniowskim* i *Królu-Duchu*. Jedenastozgłoskowiec utrwalił
się jednak w literaturze polskiej dzięki wybitnym autorom epok wcze-

⁷⁶ W. Friedrich, *op.cit.*, s. 346.

⁷⁷ *Vita* 1969, s. 121.

⁷⁸ W. Latoń, *Powrót Kołonieckiego*, „Kierunki”, 33/1963.

śniejszych: Piotrowi Kochanowskiemu, u którego pojawia się w słynnym przekładzie *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa, czy Ignacemu Krasickiemu, który sięgnął po tę miarę w *Myszeidzie* i *Monachomachii*⁷⁹. Przekład wierszy Ungarettiego pisanych bezrymowym wprowadzie, lecz doskonale regularnym jedenastozgłoskowcem nie powinien więc nastrożać trudności w kraju o tak żywotnej tradycji romantycznej. Poza tym odwołanie się w przekładzie do jednej z kanonicznych miar wierszowych romantyzmu pozwoliłoby zaznaczyć w polszczyźnie wpisana w oryginał sieć intertekstualnych nawiązań do twórczości Giacoma Leopardiego.

Wśród polskich tłumaczy Ungarettiego najbliższej jedenastozgłoskowca i poetyki *Sentimento del Tempo* sytuuje się Zygmunt Ławrynowicz, choć często rozluźnia w swoich przekładach nawet tak regularną strukturę wersyfikacyjną, jak złożona wyłącznie z jedenastozgłoskowców postać wiersza *Il tempo è muto* z tomu *Il Dolore*:

Oniemiał czas wśród trzciny nie-
ruchomych...

Z dala od przystani błakało się
czołno...

Wyczerpany wiosłarz w bezru-
chu... A niebo

Już rozproszone w przepastnych
oparach...

Pochylonemu na próżno na
brzeżku wspomnienia
Upaść być może byłoby litością...

Nie wiedział,

Że uludą tą samą jest i świat,
i umysł,
Że w fal swych własnych tajemnicy
Doczesny głos każdy ginie jak
topielec.

(*Oniemiał czas*, tłum. Zygmunt
Ławrynowicz, 1975⁸⁰)

Il tempo è muto fra canneti
immoti...

Lungi d'approdi errava una
canoa...

Stremato, inerte il rematore...
I cieli

Già decaduti a baratri
di fiumi...

Proteso invano all'orlo dei
ricordi,
Cadere forse fu mercé...

Non seppe

Ch'è la stessa illusione mondo
e mente,
Che nel mistero delle proprie onde
Ogni terrena voce fa naufrago⁸¹.

⁷⁹ A. Okopień-Sławińska, *Jedenastozgłoskowiec* [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 226.

⁸⁰ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 84.

⁸¹ *Vita* 1969, s. 213.

Przyznać jednak trzeba, że choć tłumacz oddał się od doskonale jednolitego schematu oryginału, różnicując rozmiar sylabiczny poszczególnych wersów (10//12/12/11//14/11+3//13/13/12), udaje mu się nadać tekstowi pewną rytmiczną tożsamość. Ławrynowicz osiąga to, zestawiając z sobą wersy tej samej długości i wyrównując akcenty. Dodatkowo, podążając za oryginałem, tworzy sieć asonansów i konsonansów w klauzuli wersów poprzez wykorzystanie ich rytmizacyjnych i kompozycyjnych właściwości do uporządkowania całości struktury utworu. Wrażenie regularności w przekładach Ławrynowicza jest oczywistym skutkiem otwarcia się tłumacza na walory brzmieniowe tekstu i położenia głównego nacisku w strategii translatorskiej na muzyczność przekładu (do tej kwestii powrócimy pod koniec rozdziału).

We fragmentach przekładu *Pietà* Ławrynowicz udowadnia z kolei, że zachowanie oryginalnej wersyfikacji Ungarettiańskiej, nawet w postaci ściśle numerycznej (w tym przypadku siedmiozłogłowiec w kombinacji z jedenastozłogłowiecami), jest możliwe:

Melancholijne mięso	Malinconiosa carne
Tętnem radości niegdyś oży-	Dove una volta pullulò
wiane,	la gioia,
Oczy przymknięte w męce	Occhi socchiusi del risveglio
przebudzenia	stanco,
Widzisz, ty zbyt dojrzała duszo	Tu vedi, anima troppo matura,
W co się obrócę, gdy zstąpię	Quel che sarò, caduto nella
pod ziemię?	terra? ⁸³

(*Pietà*, fragm., tłum. Zygmunt
Ławrynowicz, 1975⁸²)

Jedenastozłogłowiec Ławrynowicza mają nawet średniówkę po piątej sylabie, jak w najbardziej tradycyjnych realizacjach poetyckich tego metrum⁸⁴. Rezygnacja z jedenastozłogłowieca i innych tradycyjnych metrów w przekładach *Sentimento del Tempo* jest więc nie tyle rezultatem trudności technicznych czy braku w polskiej tradycji literackiej odpowiedniego wzorca, ile skutkiem problemów z odczytaniem mechanizmów wpisanych w naturę Ungarettiańskiego wiersza, jego „horyzontu”. Na pierwszy rzut oka poezja Ungarettiego wydaje się bowiem łatwa w przekładzie, bez rymów, językowych udziwnień, określonego rytmicznego szkieletu. Za tą pozorną łatwością kryją się tymczasem erudycyjne aluzje, napięcie rytmiczne, w dojrzałych utworach poety

⁸² G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 73.

⁸³ *Vita* 1969, s. 170.

⁸⁴ A. Okopień-Sławińska, *loc.cit.*

świadomie ewokujące konkretny wzorzec historyczny, a także nieustanna gra na poziomie brzmieniowym tekstu. Wpasowywanie tej liryki, tak mocno uwikłanej w formę, tak mocno akcentującej własną poetyckość, w model lirycznego języka, który wyrasta z przeciwnych założeń, jest „złamaniem jej kręgosłupa”, zanegowaniem istoty. Niewystarczające przygotowanie historycznoliterackie większości tłumaczy, którzy również późną twórczość Ungarettiego identyfikują ze schematem „rózewiczowskim”, przekłada się na takie translatorskie strategie, które z szacunkiem dla oryginału niewiele mają wspólnego.

4.4. Postać wersyfikacyjna jako kryterium translatorskiego wyboru. *Haiku*

Schemat wersyfikacyjny oryginału, nawet błędnie zinterpretowany, może być i najczęściej jest dla tłumacza ważnym kryterium wyboru. Selekcja tekstów na tej podstawie wśród tłumaczy Ungarettiego jest dość powszechna. Można się jej domyślić na przykład w ogólnej strategii translatorskiej Grzegorza Franczaka, który stara się unikać liryków Ungarettiego z dojrzałej fazy jego twórczości, mniej atrakcyjnych dla współczesnego odbiorcy i stawiających wyższe wymagania warsztatowe przekładającemu⁸⁵. To zaskakująca obserwacja, zważywszy, że Franczak jest jednym z polskich tłumaczy poezji Giacomo Leopardiego, który, jak wspomniano, należy do najważniejszych artystycznych patronów *Sentimento del Tempo*. Innym interesującym przykładem opisywanej strategii jest przekład *O, notte* autorstwa Juliana Przybosia (1956), cytowany w całości w jednym z poprzednich rozdziałów (s. 61).

Przyboś przetłumaczył zaledwie jeden wiersz włoskiego autora. Zdumiewająca jest więc trafność, z jaką dokonał wyboru. *O, notte* świetnie wpisuje się bowiem w jego poetykę, zarówno przez pokrewieństwo w zakresie obrazowania poetyckiego, jak i formy. Jak wiadomo, charakterystyczne dla wersyfikacji polskiego poety jest zestawianie wersów o kontrastowej długości. Nadaje ono poezji Przybosia szczególną siłę wyrazu, tym bardziej że kryterium podziału stanowi wysoce subiektywna, nacechowana emocjonalnie intonacja, niekiedy odległa od standardowego rytmu polszczyzny⁸⁶. Spójrzmy na dwa fragmenty wiersza *Wschód słońca* z tomu *Najmniej słów* z 1955 roku, niemal współczesnego przekładowi *O, notte*:

⁸⁵ Na 49 tytułów z *Vita d'un uomo* przełożonych przez Franczaka zaledwie dziesięć pochodzi ze zbiorów innych niż *L'Allegria*.

⁸⁶ Z. Siatkowski, *op.cit.*, s. 128–129.

Pierwszy promień z piskiem mewy przebił lustro wód:
prysło – jezioro wrze.
Łuna bije na górskie zbocza.
(...)
Róży – ostatnie z krwotokiem z płuc
tchnienie powierzasz.

(J. Przyboś, *Wschód słońca*⁸⁷)

Wiersz Ungarettiego, zbudowany z dystychów przeplatanych z pojedynczymi wersami, co podkreśla jego aluzyjny klimat i „wrażeniowość” sytuacji lirycznej, poprzez swą strukturę wersyfikacyjną bliski jest ulubionej formule Przybosia. Choć Ungaretti tu akurat unika rozrywania skupisk syntaktycznych dla uzyskania silniejszych ekspresyjnych napięć, podobnie jak polski poeta kontrastuje rozmiar sylabiczny sąsiadujących wersów. Zobaczmy fragment:

Autunni,
Moribonde dolcezze.

O gioventù,
Passata è appena l'ora del distacco.

Cieli alti della gioventù,
Libero slancio.

(*O, notte*)⁸⁸

Przyboś w swoim przekładzie pogłębia jeszcze te różnice, zwiększając lub ograniczając liczbę sylab w wersie w stosunku do tekstu wyjściowego:

Z dalekiego wzruszenia świtu,
odsłonięte prześwity w młodo-
niku.

Bolesne ożycie.
(...)
I już jestem pustynią,
straconą w tej krzywiźnie melancholii.

Lecz noc roni dale.

Dall'ampia ansia dell'alba
Svelata alberatura.

Dolorosi risvegli.
(...)
E già sono deserto.

Preso in questa curva malinconia.

Ma la notte sperde le lontananze.

⁸⁷ J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 297.

⁸⁸ *Vita* 1969, s. 103.

Lub, by je wydobyć, modyfikuje nieco schemat wersyfikacyjny oryginału:

Jesienie umierające łagodności.

O młodości

minęła zaledwie godzina rozbratu.

Autunni,

Moribonde dolcezze.

O gioventù,

Passata è appena l'ora del distacco.

Polski poeta dostosowuje zatem utwór Ungarettiego, już w postaci oryginalnej doskonale się wpasowujący się w jego własną estetykę, do najbliższego sobie rytmicznego wzorca, którego ekspresyjny potencjał potrafi znakomicie wyzyskać. Przykład Przybosia – jako tłumacza Ungarettiego – mógłby być ważnym głosem „za” w dyskusji nad popularną tezą, że w roli tłumaczy poezji najlepiej sprawdzają się sami poeci. Jej zwolennicy, wśród nich Artur Międzyrzecki, wierzą w pewien rodzaj empatii, jaka w naturalny sposób zaczyna istnieć między dwoma poetami: autorem i tłumaczem, złączonymi pokrewną wyobraźnią poetycką oraz podobnym traktowaniem materii słownej⁸⁹. Krytycy natomiast wskazują dość liczną grupę nieudanych przekładów niejednokrotnie wybitnych poetów i podkreślają, że zazwyczaj poeta-tłumacz zbyt mocno projektuje własną osobowość twórczą na przekładany tekst⁹⁰. W omawianym przykładzie artystyczna osobowość Przybosia nie tylko nie zdominowała tekstu Ungarettiego, lecz fakt jej wyraźnej obecności w przekładzie jawi się jako duży pozytyw. Tłumacz Przybóś w swej interpretacji wiersza włoskiego autora jedynie uwypukla te elementy oryginału, które wydają mu się estetycznie najbliższe. A dzięki przemyślanemu wyborowi utworu dokonuje tego w taki sposób, że nawet charakterystyczne dlań wycieczki formalne i słownikowe idealnie wpisują się estetykę tekstu wyjściowego. Co więcej: poetycka hiperwrażliwość Przybosia pozwala mu się zmierzyć z kombinatoryczną grą Ungarettiego w warstwie brzmieniowej, co jest chlubnym wyjątkiem w historii recepcji tego poety w Polsce. Tłumacz podjął próbę odtworzenia w polszczyźnie, choć w wymiarze ograniczonym zachowaniem przynajmniej ogólnego sensu oryginału, licznych u Ungarettiego aliteracji: „DALL’Ampia AnsiA deLL’ALBA / SveLAtA ALBerAturA” – „Z dalekIego WzrUszeNIa ŚWITU, / odsłONIęTe przeŚWITy W młodNIkU”; „OceANICl sIlleNzI / AstralI NIDI D’IllusIoNe” – „MILczeNIe OceANICzne / GwIeZDNe GNIAZDA ułuDy”. Doskonale uchwycił tym samym zamysł włoskiego

⁸⁹ A. Międzyrzecki, *O przekładach* [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974*, red. E. Balcerzan, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 177.

⁹⁰ B. Tokarz, *Osoba w przekładzie* [w:] *Biograficzne aspekty przekładu*, red. P. Fast, A. Kozak, Śląsk, Katowice 2002, s. 9–10.

poety, który przytoczone powyżej dystychy oparł na fonemach tworzących słowa alba i nido – w polskiej wersji „świt(u)” i „gniazdo”. Podążając za Ungarettim, tłumacz dokonał również ujednolicenia pozostałych fonemów w obrębie tych wersów: w pierwszym repertuar użytych dźwięków (poza wcześniej wymienionymi) ograniczył właściwie do [a], [e], [o], [d], [w]; w drugim do [e] i [č]. To także chwyt z oryginalnego poetyckiego repertuaru Przybosia. Jak zauważają Lucylla Pszczołowska i Dorota Urbańska, poeta „nasyca wiersz wyrazami, które łączy fonetyczne podobieństwo, ustanawiając w ten sposób nieoczekiwane relacje znaczeniowe lub tworząc pozorne figury etymologiczne”⁹¹.

By zrozumieć, jak bardzo przekład Przybosia wyróżnia się pod względem artystycznym na tle innych funkcjonujących w polskiej tradycji tłumaczeń Ungarettiego, wystarczy zestawzić cytowane fragmenty z odpowiadającymi im fragmentami z innych przekładów *O, notte* autorstwa Zygmunta Ławrynowicza (1975) oraz Dagmary Bosek (1996):

Przestronną udręką świtu
Poodślaniany drzewostan.
(...)
Milczenia oceaniczne,
Gwiezdne gniazda ułudy.
(*O nocy*, fragm., tłum. Zygmunt Ławrynowicz⁹²)

Z rozległego niepokoju wschodu słońca
Odkryty drzewostan.
(...)
Spokoje oceanów,
Astralne gniazda iluzji,
(*O nocy*, fragm. tłum. Dagmara Bosek⁹³)

Porównanie tych trzech przekładów uświadamia przede wszystkim, jak ważną rolę odgrywa w poezji Ungarettiego rytmiczny szkielet. Różnice między silnie zrytmizowaną, modernistyczną wersyfikacją Przybosia a opartymi na modelu „rózewiczowskim” przekładami Ławrynowicza i Bosek narzucają się same. Ponadto, jeśli jakiś polski przekład utworu włoskiego poety zasłużył na miano kanonicznego, to jest to właśnie *O, nocy* Przybosia. Identyczna postać drugiego dystychu w tłumaczeniu Ławrynowicza z przekładem autora *Najmniej słów*

⁹¹ L. Pszczołowska, D. Urbańska, *op.cit.*, s. 27.

⁹² G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 56.

⁹³ „Lewą nogą: polityka, artystyka”, 7–8/1996.

nie jest przypadkowa. Ławrynowicz zapożyczył z niego również inny fragment: „O młodości, / minęła zaledwie godzina rozbratu”, w którym pojawia się charakterystyczne słowo „rozbrat”, w odczuciu dzisiejszego czytelnika nieco anachroniczne (to zamiennik Ungarettiańskiego *distacco*, u Bosek tłumaczony jako „rozłąka”). Choć w pozostałej części tekstu Ławrynowicz różnicuje swój przekład od przekładu Przybosia, musiał go znać i wspomagać się nim w procesie translacji. Fakt, że uciekł się przy tym do częściowego plagiatu, potwierdza tylko wyjątkową pozycję interpretacji Przybosia na tle wszystkich przekładów Ungarettiego funkcjonujących w polskiej tradycji literackiej. Łatwo można zrozumieć zawód Franczaka, który w Przybosiu widzi kongenialnego tłumacza Ungarettiego. Franczak pisze o braku innych przekładów jego autorstwa w kategoriach zaprzepaszczonej szansy: „Być może właśnie Przyboś mógł obdarzyć nas Ungarettim najmniej zafałszowanym, najmniej rozmitym, najmniej-słownym”⁹⁴. Trudno nie podzielać jego zdania.

Innym tłumaczem, który kierując się wersyfikacją, dokonał niezwykle spójnej selekcji w obrębie *Vita d'un uomo*, jest Janusz Stanisław Pasierb. Zajmowaliśmy się już religijnymi, czy raczej intelektualnymi przyczynami jego zainteresowania Ungarettim, lecz warto zatrzymać się również nad formalną motywacją tej fascynacji i takimiż konsekwencjami. Jak pamiętamy, Pasierb przekładał wyłącznie poetyckie drobiazgi Ungarettiego: *Allegria di naufragi*, *Casa mia*, *Dannazione*, *Nasce forse*, *Ricordo d'Africa* z tomu *L'Allegria* oraz *Fine* i *Una colomba* z *Sentimento del Tempo*. Za takim właśnie wyborem kryła się zapewne chęć zmierzenia się ze zwężnością, wręcz formalną ascetycznością poezji Ungarettiego. Nie dziwi ona w przypadku poety, który na początku artystycznej drogi tak określił swe estetyczne *credo*:

Dość dziwnie ożeniła się we mnie retoryka i wstydlivość, pomieszły się krzyki i szept. Może mój klasycyzm polega na tym, że lubię konstrukcję, nie cierpię rozmędlania, że z ukosa patrzę na natchnione glosolalie, wokalizy i rozpasane witalizmy, że w bełkocie widzę sprzymierzenie się z odgłosem bębnow, w jakie wałą czarownicy, by usnąć rozum⁹⁵.

Paradoksem jest, że Pasierb, wybierając oryginalne utwory Ungarettiego pod kątem ich formalnych rozmiarów, w samym przekładzie nie przywiązuje większej uwagi do ich konstrukcji rytmicznej i wersyfikacyjnych aluzji:

⁹⁴ G. Franczak, *op.cit.*, s. 316.

⁹⁵ J.S. Pasierb [w:] *Debiuty poetyckie 1978: antologia*, red. J. Leszin-Koperski, A. Krzysztof Waśkiewicz, nakładem Zarządu Głównego SZSP „Universitas”, Warszawa 1979.

Zmierzch nas wymazuje
w górze rodzi się – być może – rzeka
Słucham śpiewu syren
z jeziora gdzie było miasto

(*Rodzi się być może*⁹⁶)

C'è la nebbia che ci cancella
Nasce forse un fiume quassù
Ascolto il canto delle sirene
del lago dov'era la città

(*Nasce forse*)⁹⁹

Słońce porywa miasto
nie można się dostrzec wzajemnie
nawet groby ledwie mogą się
oprzeć

(*Wspomnienie Afryki*)⁹⁷

Il sole rapisce la città
Non si vede più
Neanche le tombe resistono
molto

(*Ricordo d'Africa*)¹⁰⁰

Słucham gołębiczy przyleciała po
innych potopach

(*Gołębica*)⁹⁸

D'altri diluvi una colomba
ascolto

(*Una colomba*)¹⁰¹

Co więcej, w *Nasce forse* i *Ricordo d'Africa* tłumacz „uklasycznia” strukturę wersyfikacyjną tekstu wyjściowego i, redukując go do dwóch dystychów oraz tercyny, przybliża do swego ulubionego modelu. W monowierszu *Una colomba* nie stara się nawet szukać rytmicznego ekwiwalentu dla regularnego jedenastozgłoskowca. Utwór ten otwiera w *Sentimento del Tempo* wewnętrzny cykl zatytułowany *Fine di Crono*, w którym świadome użycie przez Ungarettiego form metrycznych „poezji przodków” zbiega się z odkrywaniem przezeń świata mitów i symboli. Jedenastozgłoskowiec, tak ważny w *Sentimento del Tempo*, w *Una colomba* ma więc szczególny semantyczny wymiar. Znow mamy więc do czynienia z interpretacją wersyfikacji Ungarettiego w kluczu „rózewiczowski”, bez wczytywania się w jej rzeczywistą organizację. Trzeba jednak podkreślić, że w przekładach Pasierba czuć, rzadką u innych tłumaczy, głęboką muzyczność, a także łatwość i naturalność w zestawianiu nawet

⁹⁶ J.S. Pasierb, *Wnętrze dłoni...*, s. 93.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 94.

⁹⁸ *Loc.cit.*

⁹⁹ *Vita* 1969, s. 9.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 11.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 113.

odległych poetyckich obrazów, co da się wyjaśnić wypracowanym przez niego w oryginalnej twórczości poetyckiej nawykiem skrótowości.

Obecność Ungarettiego w translatorskim *œuvre* Pasierba zwraca uwagę na kwestię związków poezji włoskiego autora z poetyką *haiku*. Raczej nieprzypadkowo Ungaretti tłumaczony był w Polsce przez kilku poetów, chętnie eksperymentujących z tym gatunkiem: Pasierba właśnie, Ławrynowicza i Tchórzewskiego. Ławrynowicz zebrał swoje *haiku* w zbiorze *Błędne ogniki*, wydanym w roku 1984¹⁰². Pierwsze analogiczne próby Pasierba również pochodzą z lat osiemdziesiątych. W porównaniu z nimi eksperymenty Tchórzewskiego są stosunkowo niedawne – swój zbiór *haiku*, zatytułowany po prostu *Haiku*, opublikował w roku 1999¹⁰³.

Precyzyjna definicja terminu nastrocza wielu trudności. *Haiku* to formuła poetycka genezą sięgająca XVII wieku, która rozwinęła się z *haikai*, gatunku liryki wyróżniającego się znaczną długością. Początkowy wers *haikai*, nazywany *hokku* („wiersz otwierający”), wyemancypował się wraz z upływem czasu w samodzielną strukturę poetycką *haiku*¹⁰⁴. Cechuje ją stała budowa stroficzna (trzy wersy odpowiednio po pięć/siedem/pięć sylab), jednakże istota gatunku zawiera się nie tyle w określonych wyróżnikach formalnych, ile w specyficznej filozofii. Zdaniem Donalda Keene’a, słynnego amerykańskiego badacza specjalizującego się w literaturze japońskiej, istotą *haiku* jest „pewien szczególny sposób doświadczania rzeczywistości, który prowadzi do iluminacji przeżywanej w nagłym intuicyjnym błysku”¹⁰⁵.

Jak wiadomo, najważniejszym popularyzatorem poetyki *haiku* w literaturze Zachodu był Ezra Pound, dziś oskarżany nie tylko o to, że nie rozumiał leżącej u jej podstaw filozofii, ale że ją znacząco wypaczył. Od Pounda wywodzi się na przykład zainteresowanie *haiku* jako swoistą formułą graficzną¹⁰⁶. Jednocześnie amerykański poeta prowadził na bazie gatunku nieustające eksperymenty formalne, dowolnie przekształcając jego strukturę numeryczną i dopuszczając szeroki wachlarz figur i środków kompozycyjnych, niewiele mających wspólnego z tradycją japońską.

Realizacje *haiku* w polskiej literaturze często polegają na modyfikacji lub całkowitej negacji ustalonego wzorca gatunkowego. Jak zauważa Witold Sadowski, coraz częściej formuła ta rozumiana bywa jako uniwersalny synonim krótkiego utworu poetyckiego, który w praktyce artystycznej pojawił się w miejsce innych gatunków tego typu, jak np. epigramat¹⁰⁷.

¹⁰² W. Sadowski, *Wiersz wolny...*, s. 126.

¹⁰³ A. Tchórzewski, *Haiku*, Polska Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1999.

¹⁰⁴ E. Livorni, s. 51. Tych trzech terminów używa się zamiennie. Por. A. Suga, *Ungaretti e la poesia giapponese* [w:] *Convegno 1981*, t. 2, s. 1363–1367.

¹⁰⁵ A. Suga, *op.cit.*, s. 1364.

¹⁰⁶ W. Sadowski, *Polskie haiku...*, s. 187–188.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 174–180.

Tak więc obok *haiku* opierających się na precyzyjnej kalkulacji liczby wersów i sylab (tu przykładem jest Pasierb – wierny klasycznej formule 5/7/5), spotykamy utwory inspirowane *Pound tradition* (Ławrynowicz), jak też dowolne eksperymenty ze schematu gatunku. Porównajmy:

pod zarostem trzcin
w głębi jeziora słońce
ciało świecące

(Janusz S. Pasierb, z cyklu *haiku*¹⁰⁸)

W gąszczu uschłych
paproci

trujący krasnal
lasów!

(Zygmunt Ławrynowicz, *Ammanita muscaria*¹⁰⁹)

Wracając do Ungarettiego – choć brak bezpośrednich dowodów na jego fascynację *haiku* – wiele liryków z *L'Allegria*, zwłaszcza z dwóch cyklów: *Il Porto sepolto* i *Naufragi*, przypomina ten gatunek choćby pod względem struktury. Są wśród nich wiersze przetłumaczone przez Pasierba.

W przypadku autora *Vita d'un uomo* trudno z całą pewnością ustalić źródło inspiracji poetyką *haiku*. Wiadomo, że w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej współpracował z neapolitańskim czasopismem „La Diana”. Jego założyciel, Gherardo Marone, wraz z Harukichi Shimoi, lektorem języka japońskiego na uniwersytecie w Neapolu, opublikował w roku 1917 tom przekładów zatytułowany *Poesie giapponesi* (Wiersze japońskie). Atsuko Suga podkreśla, że zbiór Marone i Shimoi zawiera przede wszystkim poezję typu *tanka*, czyli krótkie utwory o nieco odmiennej od *haiku* strukturze numerycznej i stylistyce. W zestawieniu ze zwięzłym, głęboko filozoficznym *haiku*, estetyzujący styl *tanka* ma charakter bardziej opisowy i emocjonalny. Tymczasem wiersze Ungarettiego ujawniają, zdaniem japońskiego badacza, więcej związków z *haikai*, najprawdopodobniej poecie nieznanym:

W rzeczy samej nawet ledwie wykształcony Japończyk, czytając „M'illumino / d'immenso” czy też: „Si sta / come d'autunno / sugli alberi / le foglie”, pomyśli z pewnością o *haiku*, a nie o *tanka*. Wiersze

¹⁰⁸ J.S. Pasierb, *wiersze wybrane...*, s. 234.

¹⁰⁹ Z. Ławrynowicz, *Błędne ogniki...*, s. 26.

Ungarettiego, z uwagi na ważkość dokonanych w nich słownych wyborów, a przede wszystkim nieodłączną egzystencjalną refleksję, przywodzą na myśl właśnie poetykę *haikai*¹¹⁰.

Fakt, że znajdujemy u Ungarettiego mniej lub bardziej czytelne reminiscencje formuły *haiku*, nie jest niczym zaskakującym. Znakomicie wpisują się one w klimat epoki, poszukującej na Dalekim Wschodzie intelektualnych i artystycznych bodźców. Moda na *japonisme* była jedną z ważnych tendencji, które stymulowały sztukę zachodniej cywilizacji od końca XIX wieku, a pobyt Ungarettiego w Paryżu przypadł dokładnie na lata, w których Ezra Pound oddawał się studiom nad kulturą Dalekiego Wschodu i usiłował odnowić sztukę poetycką zgodnie z koncepcją obrazu (kompleks intelektualny i emocjonalny w momencie czasu), zaczerpniętą wprost z poetyki *haiku*. Przypomnijmy słynny wiersz Pounda *In a Station of the Metro*, opublikowany przez amerykańskiego poetę w kwietniu 1913 roku na łamach pisma „Poetry”, który jest doskonałą praktyczną realizacją tej koncepcji:

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough¹¹¹.

Mgnienie tych twarzy w tłumie:
Kwiecie na mokrych, czarnych gałęziach.
(tłum. aut.)

Młody Ungaretti nie mógł z całą pewnością przeoczyć mariażu awangardy z poezją Wschodu. Lakoniczność i skojarzeniowa synteza obrazów to również nieodrodne składniki jego poezji, zasadzające się zresztą na konfrontacji indywidualnego przeżycia z obiektywnym istnieniem świata. Choć jednak w rozlicznych utworach Ungarettiego pojawiają się i formalne chwyt, i typowe rekwizyty poetyki *haiku*, autor dystansuje się zarówno od ortodoksyjnie traktowanej japońskiej tradycji gatunku, jak i od *Pound tradition*. Ma przy tym, naturalnie, ich świadomość: prowadzi grę z typowym numerycznym schematem *haiku*, odwracając w swych wierszach jego klasyczne proporcje (7 / 5 / 7), jak w *Tramonto* („Il carnato del cielo / sveglia oasi / al nomade d'amore”¹¹² – „Rumieniec nieboskłonu / budzi oazę / dla wędrowca miłości” – tłum. aut.), lub z premedytacją przywołuje jesień, ulubioną porę roku japońskich mistrzów, na przykład w słynnym *Soldati*. Najistotniejsza różnica

¹¹⁰ A. Suga, *op.cit.*, s. 1365.

¹¹¹ E. Pound, *Poetry and Prose. Contribution to Periodicals*, red. L. Baechler, A. Walton Litz, J. Longenbach, t. I: 1902–1914, Garland Publishing, New York–London 1991, s. 137.

¹¹² *Vita* 1969, s. 28.

między poezją Ungarettiego a poezją *haiku* w jej japońskim i europejskim wydaniu polega jednak, zdaniem Ernesto Livorniego, na interpretacji owego momentu, *instant of time*, w którym Pound chciał zawrzeć „intelektualną i emocjonalną jedność”. Gdy amerykański poeta stara się w swych utworach utrwalić konkretną chwilę, odcinając ją od czasowego i przestrzennego kontekstu, Ungarettiego interesuje przede wszystkim skończony wymiar, dokonany sens tejże chwili oraz jej łączność z historią, a w szerszej perspektywie – z nieskończonością¹¹³.

Spośród polskich autorów piszących o Ungarettim tylko Ławrynowicz analizował związki jego twórczości z poetyką *haiku*¹¹⁴. Co zaskakujące – jako tłumacz *Vita d'un uomo* rzadko sięgał po utwory temu gatunkowi najbliższe. Wśród jego przekładów znalazły się jedynie *Eterno*, *Stasera* i *Soldati*. Ciekawe jest porównanie dwóch wersji przekładu *Stasera* autorstwa Ławrynowicza. W ciągu ośmiu lat, dzielących publikację obu wariantów, tłumacz nie tylko poważnie zmodyfikował swój przekład na poziomie leksykalnym, ale też przeorientował wiersz Ungarettiego w stronę *Pound tradition*, ku której ciążył jego oryginalne realizacje *haiku*:

Versa il 22 maggio 1916

Balustrada bryzy
aby gdzie oprzeć się miała
ta melancholia wieczorem

Balustrata di brezza
per appoggiare stasera
la mia melancolia¹¹⁷

(*Dziś wieczorem*, tłum. Zygmunt
Ławrynowicz, 1967¹¹⁵)

Poręcze wiatru
oparcie dla mojej
melancholii wieczorem

Versa 22. V. 1916

(*Dziś wieczorem*, tłum. Zygmunt
Ławrynowicz, 1975¹¹⁶)

¹¹³ E. Livorni, *op.cit.*, s. 89.

¹¹⁴ Z. Ławrynowicz, *Giuseppe Ungaretti. Nota o życiu i twórczości...*, s. 36–37.

¹¹⁵ „Oficyna Poetów”, 2/1967.

¹¹⁶ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 31.

¹¹⁷ *Vita* 1969, s. 31.

Różnice między przekładami są bardzo widoczne. Wersja wcześniejsza to wierne, niemal dosłowne tłumaczenie oryginału, nieporadne pod względem rytmicznym i gramatycznym. Zachowuje jednak efekt brzmieniowy zastosowany przez Ungarettiego w metaforze otwierającej wiersz („Balaustrata di brezza” – „Balustrada bryzy”). Poprzez swoisty artikulacyjny opór, jaki napotykamy za sprawą bilabialnej spółgłoski [b], poeta (a za nim tłumacz) uzyskuje foniczny ekwiwalent oparcia (*appoggio*), którego obraz spaja znaczeniowo całość utworu. Późniejszy przekład Ławrynowicza jest sprawniejszy językowo i poetycko bardziej spójny, dzięki wykluczeniu karkołomnej kombinacji gramatycznej „aby” plus czasownik („aby gdzie oprzeć”), będącej literalnym odwzorowaniem konstrukcji składniowej istniejącej w języku włoskim (*per* plus bezokolicznik), wprowadzającej zdanie celowe. W oryginale pełni ona rolę funkcjonalnego łącznika między dwoma niezależnymi poetyckimi obrazami. Rezygnując w drugim tłumaczeniu ze spójnika i dokonując nominalizacji czasownika opierać (*appoggiare*), Ławrynowicz pogłębia istniejący między nimi semantyczny dystans. Takie rozwiązanie bliskie jest Poundowskiej interpretacji *haiku* („The apparition of these faces in the crowd / Petals on a wet, black bough”), w której zestawianie obrazów odbywa się bez jakiejkolwiek gramatycznej bądź semantycznej podpórki, gdyż każdy kolejny obraz poetycki traktowany jest jako spontaniczna reakcja umysłu na poprzedni¹¹⁸. Choć Ungaretti jako krytyk mówi o budowaniu materii lirycznej z odległych wyobrażeń, bez „zszywania” ich w całość z pomocą dodatkowych elementów znaczeniowych, jako poeta w swych „mikroformach” wprowadza zazwyczaj wyraziste związki przyczynowo-skutkowe między pojawiającymi w nich, rzeczywiście odległymi, obrazami.

Budowanie sytuacji lirycznej z wyobrażeń „bez drutów” jest natomiast konsekwentną strategią w oryginalnych *haiku* Ławrynowicza. W tomie *Błędne ogniki* proponuje on czytelnikowi co najmniej zaskakujące połączenie *Pound tradition* z wpisanymi w nią reminiscencjami kultury Dalekiego Wschodu ze stylizacją ludową i elementami pejzażu polskiej wsi:

Upolowana przyroda –

rubinowe jagody
cicho kapią
z zajęczych ust!

(*U rzeźnika*¹¹⁹)

Siła wyrazu wierszy Ławrynowicza wynika głównie z wyzyskania kontrastu pomiędzy filozofią *haiku*, abstrakcyjnością, obcością gatunko-

¹¹⁸ E. Livorni, *op.cit.*, s. 64.

¹¹⁹ Z. Ławrynowicz, *Błędne ogniki...*, s. 13.

wego modelu a typową ludowszczyzną, lokalnym kolorytem rodzimej prowincji. Ungarettińska interpretacja poetyki gatunku zmierza w zupełnie innym kierunku. Jego nawiązujące do *haiku* utwory jawią się jako rejestracja uniwersalnego doświadczenia jednostki ludzkiej, choć są mocno osadzone w prywatnej mitologii poety i podążają po utartych torach jego filozoficznej refleksji. Opierają się na zestawie pojęć ogólnych, elementarnych. Dużo bliżej jest więc Ungarettiemu do oryginalnych *haiku* Pasierba, który wykorzystuje immanentny związek tej formuły z wyobrażeniami natury, by spisać hymn pochwalny na cześć stworzenia, podszyty jednak egzystencjalną rozterką i stawiający filozoficzne pytania o sens istnienia.

W swych mikroformach poetyckich (i nie tylko) Ungaretti chętnie posługuje się anagramem, podążając w ten sposób szlakiem przetartym w nowoczesnej poezji przez futurystów i Apollinaire'a¹²⁰. Rozkładając słowa na dźwięki, poeta nadbudowuje w wypowiedzi lirycznej kolejny poziom ekspresji. Jego celem jest zawarcie w typograficznej postaci wiersza konkretnego naturalnego desygnatu. Stosowane przez Ungarettiego kombinatoryczne gry fonemami to dla tłumacza ogromne wyzwanie. Jak przełożyć na przykład słynny dwuwiersz „M’illumino / d’immenso”¹²¹ („Rozświećta mnie / ogromność” w tłumaczeniu Sowińskiego¹²²) z utworu *Mattina*, w który Ungaretti wpisał różne formy zaimka pierwszej osoby liczby pojedynczej (*io, mi, me, mio* – włoskie „ja”, „mnie”, „mi”, „mój”; „M’IlluMIInO / d’IMMEEnsO”) i poprzez onomatopieczną grę zasugerował stopienie się pierwiastka ludzkiego z nieskończonością?

W odniesieniu do poezji Ungarettiego posłużenie się krytykowanym przez nas pojęciem nieprzekładalności wydaje się wyjątkowo kuszące. Przyjrzyjmy się uważniej jednemu z najkrótszych, a zarazem najbardziej znanych utworów poety, *Eterno*, który otwiera *Vita d’un uomo*, stanowiąc dla lirycznej biografii Ungarettiego swoiste motto:

Eterno

Tra un fiore colto e l’altro donato
L’inesprimibile nulla¹²³

Eterno w genialny sposób zamyka w formie lirycznego drobiazgu refleksję nad jednym z fundamentalnych dla poety filozoficznych problemów, czyli dialektyczną relacją wieczność (*eterno*) – nicość (*nulla*), z której zresztą czyni on oś konstrukcyjną utworu. W tej opozycji wyra-

¹²⁰ *Ibidem*, s. 92.

¹²¹ *Vita* 1969, s. 65.

¹²² „Pion”, 34/1938.

¹²³ *Vita* 1969, s. 5.

zają się ówczesne wątpliwości egzystencjalne Ungarettiego¹²⁴, lecz także charakterystyczny dla niego, również w późniejszym okresie, sposób pojmowania kondycji ludzkiej. Istotę człowieczeństwa, ale też najgłębszy sens sztuki poetyckiej, dostrzega on bowiem niezmiennie w ciągłej autokonfrontacji jednostki z przeczuciem wieczności i poczuciem nicości. W typowy dla siebie sposób zderza więc ulotny, impresjonistyczny obraz natury z bezwzględną filozoficzną statycznością uniwersalnych pojęć. Nie należy też zapominać o licznych intertekstualnych skojarzeniach, jakie w związku z opozycją *eterno* – *nulla* i wykorzystanymi przez Ungarettiego obrazami nasuwają się znawcy włoskiej literatury¹²⁵. Oba terminy pojawiają się w pierwszym wersie w formie anagramu, zaszyfrowane w jego fonicznym kształcie: „**TRA UN fiORE cOLTO E L'ALTRO dONATO**” („eterno” – „nulla” = „**TRA uN fiORE cOITO E l'ALTRO dONaTO**” – „**TrA UN fiore coLto e L'ALtro doNAtO**”)¹²⁶. Gra fonemów, którą Ungaretti obejmuje niemal sto procent brzmieniowej materii wersu, zawiera więc w sobie czytelny przekaz: poczucie skończoności i nieskończoności przenikają się w ludzkim doświadczeniu świata. Co więcej, dzięki aliteracjom wyzyskującym kontrast między spółgłoskami „trudnymi”, stawiającymi w artykulacji swoisty opór (zwarte [t], drżące [r]), a „płynnymi” (zwarto-otwarte [l] i [n]) ten sam przekaz zakodowany zostaje na poziomie artykulacyjnym.

¹²⁴ Sam poeta opisywał je w następujący sposób: „E nel significato di quel nonnulla che sembra apparisca la prima presa di coscienza dell'essere stesso che io sono. (...) Ecco, sono nato ad Alessandria d'Egitto (...), dove la vita non lascia nessun segno di permanenza nel tempo. (...) E dicendo nulla, in particolare ho pensato, difatti, a quel lavoro di costante annientamento che il tempo vi produce. Anche, ho pensato al miraggio che quel nulla e quel tempo abolito avvenga facciano balenare all'immaginazione del poeta, ad una immaginazione che mi fa arretrare fino all'infanzia, quando quei miraggi incominciavano ad essermi consueti” – To w znaczeniu tego drobiazgu zawiera się chyba pierwszy symptom świadomości tego, kim jestem. (...) Otóż urodziłem się w egipskiej Aleksandrii (...), gdzie życie nie pozostawia w czasie żadnych śladów trwania. (...) I mówiąc «nic», rzeczywiście miałem na myśli w sposób szczególnie intensywny, nieprzerwany proces unicestwiania, którego dokonuje tam czas. Ponadto myślałem o mirażach, którym owa nicość i ów nieistniejący czas każą niekiedy rozbłyskać w wyobraźni poety, w wyobraźni, która zmusza mnie do powrotu do czasów dzieciństwa, odkąd te miraży zaczęły mi się objawiać”. G. Ungaretti, *Note...*, s. 497.

¹²⁵ Według Livorniego, utwór wywiedziony został z rozbitej metafory „nulla eterno” (wiecznej nicości) z sonetu włoskiego poety z początku XIX w. Ugo Foscola *Alla sera* (Do wieczoru): „Vagar mi fai co' miei pensieri su l'orme / che vanno al nulla eterno” („Błądzić mi każesz myślą po szlakach / co biegną ku wiecznej nicości” – tłum. aut.). Pojęcie kwiatu (*fiore*) w podobnym kontekście, jako egzemplifikacji poetyckiego obrazu, pojawia się natomiast u Marinettiego, w *Manifestie technicznym literatury futurystycznej*: „Obrazy [poetyckie – przyp. aut.] to nie, jak mawiał Voltaire, kwiaty, które należy wybierać i zrywać z rozważą. One są krwią samą poezji. Poezja powinna być nieprzerwanym ciągiem nowych obrazów, gdyż bez nich nie zostaje w niej nic prócz anemii i chlorozy”. Cyt. za: E. Livorni, *op.cit.*, s. 86–87.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 92.

Zwięzły dystych Ungarettiego jest zatem arcyzłożoną wypowiedzią poetycką, zaskakującą bogactwem znaczeń, z zadziwiającą poetycką wirtuozerią budowanych na wszystkich poziomach ekspresji. Powstał w wyniku żmudnego, wieloletniego procesu redakcji, który zakończył się dopiero z ostateczną publikacją *Vita d'un uomo* przez wydawnictwo Mondadori w roku 1969¹²⁷. Polskie przekłady *Eterno*, dokonane „wierszem różewiczowskim”, skoncentrowane na literalnym znaczeniu, pomijają wielopoziomową konstrukcję znaczeń:

*Eterno*¹²⁸

Między kwiatem zerwanym a ofiarowanym
niewyraźalne nic
(tłum. Zygmunt Ławrynowicz)

Wieczność

Między kwiatem zerwanym a darowanym
niewypowiedziana nicość
(tłum. Dagmara Bosek¹²⁹)

Wieczność

Między kwiatem zerwanym a podarowanym
Nie
wypowiedziana nicość
(tłum. Grzegorz Franczak¹³⁰)

Odczytując jedynie dosłowną treść utworu, tłumacze ocalają oś kompozycyjną i znaczeniową utworu („wieczność” – „nicość”), choć najwyraźniej celowe rozpięcie oryginału między tymi dwoma pojęciami nie dla każdego z nich jest oczywiste (Ławrynowicz zachował tytuł w języku włoskim). Niezrozumiałe są też intencje Franczaka, który nadbudowuje swój przekład o jeden wers, wyróżniając w nim przeczenie „nie”. Ta ekstrawagancja formalna burzy równowagę między pojęciami wieczności i nicości, będącą istotą przekazu Ungarettiego, a zarazem powoduje jego zdecydowaneciążenie ku wartościom negatywnym, ku „nicości”.

Jak zatem mogliśmy się przekonać, Ungaretti w swej pracy poetyckiej wychodzi od pewnych słów kluczy: bliskich sobie pojęć filozoficznych lub wyjętych z osobistej mitologii terminów (*nulla, eterno, alba* itp.), i z ich brzmieniowej tkanki konstruuje sens całego utworu. Tym samym

¹²⁷ Por. *L'Allegria. Varianti...*, s. 594.

¹²⁸ W zbiorze wydanym przez PIW ten sam przekład nosi tytuł *Wieczność*. Por. *ibidem*, s. 17.

¹²⁹ „Lewą nogą: polityka, artystyka”, 7–8/1996.

¹³⁰ „Suplement”, 10/2001.

poprzez wyrafinowane kombinacje fonemów wciela w życie teoretyczną zasadę, którą sformułował dla własnej twórczości: że słowo jest jego światem, całym światem („la parola è tutto un mondo, tutto il mondo”).

4.5. Klucze do Ungarettiego

Analiza słów kluczowych, na których wspiera się cały świat poetycki Ungarettiego, oraz ich funkcjonowanie w przekładach wydaje się zatem najbardziej uzasadnioną formą usystematyzowania kwestii obrazowania poetyckiego w przekładach na język polski.

To właśnie na poziomie leksykalnym uwidaczniają się najbardziej znaczące różnice między tłumaczami, wynikające z subiektywnej interpretacji tekstu oryginału. Preferencje stylistyczne, gust literacki tłumacza, a także pewne uwarunkowania historyczne, składające się na horyzont epoki, najwyraźniej odbijają się w wyborach słownikowych. Na wstępie warto uzmysłwić sobie, jak bardzo mogą się różnić translatorskie interpretacje tego samego tekstu, niekoniecznie odległe w czasie. Poniżej zamieszczono dwa przekłady wiersza *Fine di Crono* z tomu *Sentimento del Tempo* autorstwa Artura Międzyrzeckiego i Zygmunta Ławrynowicza (por. s. 183), niemal sobie współczesne (opublikowane odpowiednio w 1962 i w 1968 roku).

Znaczne rozbieżności w *Fine di Crono* w interpretacjach Międzyrzeckiego i Ławrynowicza zwracają też uwagę na ważny problem, nierozzerwalnie związany z badaniami nad Ungarettim. Każdy z tłumaczy za podstawę przekładu przyjął inny wariant oryginału: Ławrynowicz – redakcję z nieokreślonego wydania *Vita d'un uomo* wydawnictwa Mondadori (*Fine di Crono* od 1943 roku ukazywał się w kolejnych edycjach mediolańskiej oficyny w niezmienionej postaci), Międzyrzecki – jedną z wersji wcześniejszych, prawdopodobnie wariant z roku 1927, który ukazał się na łamach paryskiego czasopisma „Commerce” w wyborze liryków Ungarettiego zatytułowanym *Appunti per una poesia*. Tym należy tłumaczyć różnice w strukturze wersyfikacyjnej obu przekładów¹³¹. Jednakże choć w ciągu życia Ungaretti dokonał pewnych przesunięć formalnych i semantycznych, nie zmienił zasadniczo metaforyki utworu. Obaj tłumacze wychodzą więc od tych samych obrazów poetyckich. Paradoksalnie bliższy obrazowaniu Ungarettiego okazał się Międzyrzecki, który traktuje wiersz całościowo, przez pryzmat spójnej stylistycznej wizji, nie bojąc się w paru momentach

¹³¹ We francuskim czasopiśmie wydrukowano go w następującej redakcji:

„Qualche grido s'allontana. Nel grembo / del firmamento s'è assopita / l'ora strana, impaurita. // Fuliggine lilla corona i monti, / fu l'ultimo grido a smarrirsi. // Astri, Penelopi innumeri... // In braccio il Signore li ha ritolti. // E riporge l'Olimpo, fiore / eterno di sonno. // Oh! cecità! notturna frana...”

Por. *Sentimento del Tempo. Varianti*, red. G. De Robertis, M. Diacono [w:] *Vita* 1969, s. 707–709.

odejścia od oryginału. Naturalnie, nie sposób w jego przekładzie nie zwrócić uwagi na pretensjonalne potraktowanie piątego wersu (w oryginale: „fu l’ultimo grido a smarrirsi”), w którym zaproponował parafrazę słynnego Szekspirowskiego „reszta jest milczeniem” („Reszta staje się milczeniem”). Ławrynowicz z kolei, choć kurczowo trzyma się struktury wersyfikacyjnej i syntaksy oryginału, „wyżywa się” w metaforach („Ach ślepoto! / Lawino osypujących się nocy...” – „Ah, cecità! / Frana delle notti...”).

1925

L’ora impaurita
In grembo al firmamento
Erra strana.

Una fuligine
Lilla corona i monti,
Fu l’ultimo grido a smarrirsi.

Penelopi innumeri, astri
Vi riabbraccia il Signore!

(Ah, cecità!
Frana delle notti...)

E riporge l’Olimpo,
Fiore eterno di sonno.

(Giuseppe Ungaretti, *Fine di
Crono*)¹³²

Krzyk zamarł.
Na łonie chmur
Zasypia godzina przerażeń.
Góry wieńczą się fioletową
sadzą.

Reszta staje się milczeniem.
Gwiazdy, Penelopy niezliczone,
Pan bierze was w ramiona...

Oto jeszcze Olimp,
Wieczny kwiat snu...
O, ślepoto, runiecie nocy...

(*Śmierć Kronosa*, tłum. Artur
Międzyrzecki¹³³)

Przełękła godzina
Obca błądzi
Po nieboskłonie.

Liliowe sadze
Koronują góry,

To był ostatni krzyk, który się
zapadł.

Penelopy, gwiazdy, niepolicone

Na nowo Pan w ramiona was
bierze!

(Ach ślepoto!
Lawino osypujących się nocy...)

I oto Olimp przywraca
Snu nieśmiertelny tulipan

(*Śmierć Chronosa*,
tłum. Zygmunt Ławrynowicz¹³⁴)

¹³² Vita 1969, s. 128.

¹³³ „Poezja”, 11/1967.

¹³⁴ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 67.

W obrębie serii przekładowej spodziewać się więc można odległych interpretacji tych samych słów kluczy Ungarettiego. Nietrudno sporządzić ich listę. Nie dysponujemy wprawdzie statystycznym zestawieniem najczęściej pojawiających się w *Vita d'un uomo* wyrazów, lecz wystarczy nawet pobieżna lektura, by zorientować się, że autor oparł swą poetycką biografię na stałym, dość wąskim zasobie leksemów. Słowa te, powracające z obsesyjną regularnością, układają się w niepowtarzalny symboliczny kod, z którego pomocą Ungaretti przekuwa autentyczne, osobiste doświadczenie w doświadczenie o charakterze uniwersalnym. Są to pojęcia abstrakcyjne, określające zasadnicze filozoficzne i egzystencjalne dylematy ludzkości (*nulla* – nicłość, *eterno* – wieczność, *infinito* – nieskończoność, *vita* – życie, *morte* – śmierć, *tempo* – czas itp.), słowa wprowadzające refleksję o charakterze metaliterackim (*parola* – słowo, *silenzio* – cisza, *grido* – krzyk, *voce* – głos itp.) oraz liczne rzeczowniki będące desygnatami zjawisk naturalnych bądź elementów przyrody (*foglie* – liście, *nebbia* – mgła, *nube* – chmura, *fiume* – rzeka, *luna* – księżyc, *alba* – świt, *notte* – noc itp.), które w poezji Ungarettiego są swoistym katalizatorem procesu poznawania świata, a zarazem autopoznania. Poeta tłumaczy:

Ogni volta che provo una profonda emozione, la provo perché uno spettacolo della natura mi ha fatto conoscere, insieme a una novità oggettiva, la mia novità¹³⁵.

Za każdym razem, gdy doświadczam głębokiego wzruszenia, doświadczam go, ponieważ teatrum natury wraz z tym, co w niej nie było mi znane, odsłania przede mną to, czego nie wiedziałem o sobie.

Każdy etap rzeczywistej i artystycznej biografii Ungarettiego wiąże się zatem z nowym repertuarem symboli. Wielce znaczący jest w tym kontekście komentarz poety zawarty we wprowadzeniu do odautorskich przypisów, którymi opatrzył dla wydawnictwa Mondadori edycję *Vita d'un uomo*:

Alessandria ha il **deserto** [podkr. aut.], ha la **notte**, ha il **nulla**, ha i **miraggi**, la nudità immaginaria che innamora perdutamente e fa cantare a quel modo senza **voce** che ho detto.

(...)

Parigi è ancora un **miraggio**. Lo era a quell'epoca per quanti intendevano, e diventavano, o speravano di diventare artisti, scrittori, o solo completarvi gli studi. Ma fu la scoperta d'un colore nuovo quella che feci in particolare a Parigi. (...) I **grigi** di Parigi. I valori dei grigi, lo spegnersi e l'accendersi dei grigi. Non malinconici, mai; è come risveglio perenne e l'innamorarsi, da un'agonia dolcissima. Nell'arrivarci, fui colto da

¹³⁵ Por. *Note...*, s. 509.

smarrimento, subito vinto dalle confidenze di quei grigi inenarrabili. Milano, dove abitai aspettando la guerra, è una città brumosa. Di Alessandria, l'ho più volte detto, ho serbato il sentimento del deserto e del **mare** che col deserto faceva pianura illimitata. L'Italia mi si rivelò con la **montagna**. Di Parigi m'era rimasto un ricordo di finezza, d'una finezza intimissima, ermetica. A Milano è la **nebbia**, e le poesie mie di quel periodo danno alla nebbia risalto: è un modo di condurmi a sentire la confusione della mia mente e di mutare la nebbia in sentimento d'**infinito**, per vederci più chiaro¹³⁶.

Aleksandria ma **pustynię**, ma **noc**, ma **nicość**, ma **miraże**, imaginacyjną nagość, która zmusza do nieprzytomnej miłości i każe **śpiewać** na tę bezgłośną modłę, o której mówiłem.

(...)

Paryż to ciągle **miraż**. I był nim w owym czasie, dla tych wszystkich, którzy zamierzali, albo stawali się, albo mieli nadzieję zostać artystami, pisarzami, albo jedynie ukończyć studia. Lecz najbardziej wyjątkowe w Paryżu było odkrycie nowej barwy, które tam poczyniłem. (...)

Paryskie **szarości**. Wszystkie odcienie szarości, na przemian błędne i rozświetlające się szarości. Nie przygnębiające, to nigdy; raczej jak nieustanne zapadanie się w miłości i przebudzenia ze słodkiej agonii. Z początku, gdy tu przyjechałem, czułem się zagubiony, lecz to uczucie znikło natychmiast, gdy odkryłem owe nieopisane szarości.

Mediolan, gdzie mieszkałem, czekając na wojnę, to mgliste miasto. Z Aleksandrii, jak już kilkakrotnie mówiłem, czerpałem przeżycie pustyni i **morza**, które wraz z pustynią tworzyło bezkresną równinę. Włochy objawiły mi się poprzez **góry**. Z Paryża pozostało mi wspomnienie subtelności, subtelności przeszywającej, hermetycznej. W Mediolanie wciąż jest **mgła** i moje wiersze z tego czasu eksponują mgłę: to sposób, który sprawia, że uprzytamniam sobie zamęt we własnej głowie, i że mgła zmienia się w przeczucie **nie-skończoności** po to, byśmy mogli ujrzeć siebie wyraźniej.

W cytowanym fragmencie poeta nie wymienia Krasu (*pietra* – skała, *foglia* – liść), a także długich lat spędzonych w Rzymie (*estate* – lato), lecz jednoznacznie z niego wynika, że tłumacz Ungarettiego powinien być świadom istnienia złożonego systemu jego osobistej mitologii i przygotowany na to, że poeta z żelazną wręcz konsekwencją uruchamia w kolejnych utworach cały ten aparat pojęć i nawiązań.

Kwestia słów kluczowych w poezji Ungarettiego wiąże się bezpośrednio z problematyką omówioną przez nas we wcześniejszej części książki, jako że stanowią one punkt wyjścia i zasadniczy fundament organizacji

¹³⁶ G. Ungaretti, *Note...*, s. 505 i 509.

brzmieniowej utworów poety. Tłumacze zazwyczaj zachowują ogólny zarys sytuacji lirycznej przedstawionej w oryginale, choć, jak widzieliśmy na przykładzie Międzyrzeckiego i Ławrynowicza, niejednokrotnie w zupełnie inny sposób wyzyskują potencjał wieloznaczności tkwiący w oryginale, wydobywają zeń inne semantyczne odcienie. Dość rzadko następują radykalne zmiany w metaforyce wiersza, jak ta zaproponowana przez Pasierba w przekładzie *Nasce forse*, w którym tłumacz postanowił zastąpić wyobrażenie mgły (*nebbia*) obecne w oryginale obrazem zmierzchu:

Zmierzch nas wymazuje
w górze rodzi się – być może
– rzeka¹³⁷

C'è la nebbia che ci cancella
Nasce forse un fiume quassù¹³⁸

Przyczyny takiej decyzji tłumacza wydają się nie do końca zrozumiałe. Nie uzasadniają jej względy rytmiczne, gdyż słowa „mgła” i „zmierzch” mają tę samą liczbę sylab. Być może Pasierb postawił na „zmierzch” ze względu na oczywiste onomatopoeiczne walory tego wyrazu lub ze względu na wpisane w nie niezliczone odniesienia literackie. Zmiana ta oznacza jednak duże przesunięcie interpretacyjne, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę symboliczny sens obu słów w poetyckim kodzie Ungarettiego. *Nasce forse* wchodzi w skład cyklu *Ultime*, umieszczonego przez autora na początku *L'Allegria* i grupującego wiersze powstałe w latach 1914–1915, w czasie pobytu Ungarettiego w Mediolanie. Jest to zatem jeden z liryków, które, według słów samego poety, „eksponują mgłę” (*danno alla nebbia risalto*). Mgła w *Vita d'un uomo* odsyła do określonego punktu poetyckiej biografii Ungarettiego, ale jest również egzystencjalnym symbolem, synonimem samopoznania, które dokonuje się w przeczuciu nieskończoności. Jak tłumaczy Ungaretti w cytowanym powyżej komentarzu, przeczucie nieskończoności rodzi pragnienie wglądu w istotę rzeczy, pozwala spojrzeć w głąb siebie z niepowtarzalną ostrością. Zmiana poetyckiego obrazu u Pasierba pociąga za sobą istotną modyfikację odautorskiego przekazu. Samo słowo „zmierzch” (wł. *crepuscolo*) u Ungarettiego pojawia się bowiem rzadko, natomiast utożsamione z pojęciami pokrewnymi znaczeniowo, takimi jak wieczór (wł. *sera*) albo noc (wł. *notte*), w *L'Allegria* staje się symbolicznym ekwiwalentem unicestwiającej siły, dającej człowiekowi wytchnienie w jego dramatycznej walce przeciw demonowi pamięci. Jak ujął to Ungaretti w wierszu *Chiaroscuro*: „Rifà giorno // Tornano le tombe”¹³⁹ – „Wstaje dzień // Wracają groby” (tłum. Grzegorz Franczak¹⁴⁰).

¹³⁷ J. S. Pasierb, *Wnętrze dłoni...*, s. 93.

¹³⁸ *Vita* 1969, s. 9.

¹³⁹ *Vita* 1969, s. 15.

¹⁴⁰ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 280–281.

Inni tłumacze nie eksperymentują raczej z podstawowymi dla włoskiego poety rekwizytami, jednak dla polskiego odbiorcy Ungarettiańskie słowa klucze są o wiele mniej uchwytne niż dla czytelnika włoskiego. W przekładach, stawiających na literalne znaczenie, onomatopeiczne chwytły Ungarettiego, polegające na zwielokrotnianiu w materii brzmieniowej utworu fonemów, z których zbudowane są kluczowe dla poety pojęcia, ulegają naturalnej redukcji.

Rzeczowniki oznaczające zjawiska bądź elementy przyrody, odwołujące się do konkretnych desygnatów, w oczywisty sposób wymuszają na tłumaczach precyzję. Odwrotna sytuacja występuje w przypadku pojęć abstrakcyjnych. Ich szerokie pole semantyczne sprawia, że różne przekłady wydobywają różne odcienie znaczeniowe danego słowa. Ciekawe wydaje się więc porównanie interpretacji takich terminów dokonanej przez tłumaczy Ungarettiego. Przyjrzyjmy się dwóm bardzo znanym ustępom z *Vita d'un uomo*, których przedmiotem jest refleksja o literaturze, stanowiąca zresztą w dziele poety ważny nurt tematyczny. Celowo wybraliśmy fragmenty często cytowane w opracowaniach krytycznych. Pochodzą z utworów, które mają charakter poetyckich manifestów autora, *Pellegrinaggio* i *Girovago*:

Ungaretti
uomo di pena
(*Pellegrinaggio*, fragm.)¹⁴¹

Ungaretti
człowieku troski
(*Pielgrzymka*, tłum. Józef
Jankowski, ok. 1933–1935)¹⁴²

Ungaretti
człowiecze trudu
(*Pielgrzymka*, tłum. Józef
Maśliński, 1936)¹⁴³

Ungaretti
człowieku udręki
(*Pielgrzymka*, tłum. Zygmunt
Ławrynowicz, 1975)¹⁴⁴

Ungaretti
cały z żalości
(*Pielgrzymka*, tłum. Grzegorz
Franczak, 2002)¹⁴⁵

¹⁴¹ *Vita* 1969, s. 46.

¹⁴² Rękopis BN I. 5068, fol. 4.

¹⁴³ „Kurier Wileński”, 293/1936.

¹⁴⁴ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 38.

¹⁴⁵ „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 293.

Cerco un paese
innocente
(*Girovago*, fragm.)¹⁴⁶

Szukam krainy niewinności
([...], tłum. Józef Jankowski¹⁴⁷)

Szukam
gdzieś jeszcze
niewinnego kraju
(*Wagabunda*, tłum. Andrzej
Tchórzewski, 1975¹⁴⁸)

Szukam kraju
który jest niewinny
(*Włóczęga*, tłum. Zygmunt
Ławrynowicz, 1975¹⁴⁹)

Szukam krainy
niewinności
(*Włóczęga*, tłum. Jolanta
Dygul, 1996¹⁵⁰)

poszukuję
kraju
niewinności
(*Wędrowiec*, tłum. Krzysztof
Karasek, 2003¹⁵¹)

W pierwszym wyrażeniu (*uomo di pena* w oryginale nasuwa skojarzenia z wyrażeniem *uomo di penna* – „człowiek pióra”, z pewnością nieprzypadkowe) zaskakuje różnorodność translatorskich wariantów. To jedna z najważniejszych deklaracji Ungarettiego poety, której znaczenie – by ograniczyć się tylko do polskiej recepcji – podkreślał już Dante Di Sarra w pierwszym szkicu poświęconym poecie opublikowanym w naszym kraju. W czterech istniejących przekładach *Pellegrinaggio* fragment ten przetłumaczony został na cztery różne sposoby. Włoski rzeczownik *pena* ma rzeczywiście dość szeroki zakres znaczeniowy: może oznaczać karę, pokutę, ból, cielesną bądź duchową udrękę, niepokój lub poczucie litości w stosunku do kogoś. Wybór jednej z powyższych możliwości oznacza odpowiedź na pytanie, kim jest Ungaretti poeta, jak traktuje rolę oraz

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 85.

¹⁴⁷ Rękopis BN I. 5068, fol. 2.

¹⁴⁸ „Okolice”, 3/1975.

¹⁴⁹ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 49.

¹⁵⁰ „Lewą nogą: polityka, artystyka”, 7–8/1996.

¹⁵¹ „Topos”, 4–5/2003.

zadania artysty. Maśliński i Ławrynowicz proponują dość bliskie sobie rozwiązania: „człowiek trudu” i „człowiek udręki”, odwołując się zapewne do toposu egzystencjalnej męki nieodłącznie związanej z procesem twórczym i odpowiedzialnością za słowo, bliskim również Ungarettiemu. Na przykład w wierszu *Commiato*: „parola / scavata è nella mia vita / come un abisso” – „słowo – / jest jak wykopana w moim życiu / przepaść” (tłum. Grzegorz Franczak¹⁵²). Dla Jankowskiego Ungaretti to „człowiek troski”, dla Franczaka – „cały z żalości”. Ci dwaj tłumacze wskazują ciekawe kierunki interpretacji, odbiegające od standardowych odczytań *Pellegrinaggio*. Jankowski interpretuje powołanie poety jako empatię wobec świata czy wręcz poczucie odpowiedzialności za „miliony”, wpisane w etos polskiej literatury XIX wieku i zbieżne z jego własną wizją powinności pisarza. Franczak akcentuje żal, a więc najwyraźniej tragizm losu poety.

Drugi z wybranych cytatów odwołuje się do pojęcia niewinności, kluczowego dla filozofii Ungarettiego i jego refleksji o literaturze. Przypomnijmy, że niewinność to mistyczny wgląd w naturę rzeczywistości, z którego rodzi się poezja z naiwną brawurą dotykająca Absolutu, przewycięzająca ciężar tradycji utożsamianej przez Ungarettiego z pamięcią. *Un paese innocente*, metaforę krainy niewinności, należy więc interpretować jako domenę czystej poezji, ale też stan duszy uwolnionej od nawarstwień pamięci. Symboliczny charakter Ungarettiańskiego terminu jest tak czytelny, że wydaje się wręcz zaskakujące, iż niektórzy tłumacze zastępują włoskie *paese* słowem „kraj”, które w tym kontekście obrasta w wiele geopolitycznych skojarzeń. „Niewinny kraj” Tchórzewskiego i Ławrynowicza to zapewne kraj, który nie zaznał okrucieństw wojny, wolny od zagrożeń związanych z ciemną stroną ludzkiej natury, a więc również rodzaj utopii, ale utopii politycznej, społecznej, a nie, jak u Ungarettiego, egzystencjalnej. Rzeczywistą autorską intencję najlepiej widać w najstarszym przekładzie Jankowskiego i u Jolanty Dygul, w praktycznie identycznej wersji.

4.6. Ungaretti w przekładach Zygmunta Ławrynowicza

Bohaterem ostatniej części niniejszego rozdziału postanowiliśmy uczynić Zygmunta Ławrynowicza. Z dwóch powodów. Po pierwsze: chcieliśmy oddać sprawiedliwość jego wyjątkowej konsekwencji w roli tłumacza i popularyzatora poezji Ungarettiego. Po drugie: jego przekłady – budzące mieszane uczucia krytyków – z analitycznego punktu widzenia są niezmiernie ciekawe. Ślad tłumacza, nieunikniona i swoista innowacja w sposobie traktowania materii oryginału, będąca wypadkową tradycji literackiej i osobistych upodobań, u Ławrynowicza jest niemal zawsze zaskakujący.

¹⁵² „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 298.

Ten poeta i tłumacz urodził się w roku 1925 w polskiej rodzinie w Poniewieżu, na Litwie. Co ciekawe, nigdy nie mieszkał na oficjalnym terytorium Polski¹⁵³. Poniewież znalazł się bowiem poza granicami II Rzeczypospolitej, a w wyniku burzliwych wojennych losów młody Zygmunt (w roku 1943 wywieziony przymusowo do Niemiec, skąd zbiegł) trafił na zachód Europy, do Włoch, a potem do Anglii. Całe dorosłe życie spędził w Londynie, pracując jako specjalista od spraw dewizowych w banku Lloyds i angażując się w emigracyjne życie literackie – współtworzył m.in. grupę poetycką „Kontynenty”. Ślad nienasyceń polskością łatwo odnaleźć w jego oryginalnej produkcji poetyckiej, idealizującej praktycznie nieznaną, a utraconą ojczyznę i Kresy, gdzie się wychował. Stanowi ona wielce nietypową mieszankę anglosaskiej i polskiej tradycji literackiej, gęsto inkrustowaną elementami orientalizującymi i kresowym folklorem, tematycznie oscylującą wokół rodzinnego siedliska, idealnego raju dzieciństwa. Wyróżnikami twórczości Ławrynowicza są często charakteryzujące literaturę eskapistyczną: precyzyjny opis natury, swoista zmysłowość i intymizm, jak również mitologizacja oraz emocjonalne nacechowanie pejzażu. Te cechy natychmiast rzucają się w oczy w jego *haiku*. I choć krytycy ochrzcili jego wiersze „kapuścianą poezją obłoków”¹⁵⁴, oryginalna poezja Ławrynowicza, przynajmniej w zestawieniu z przekładami Ungarettiego, zaskakuje stylistyczną dojrzałością i prostolinijnym urokiem. W jego dorobku translatorskim brak specyficznej świeżości i syntetycznego widzenia poetyckich obrazów, które łatwo wskazać w *Błędnych ognikach*. Jednak w językowych wyborach Ławrynowicza tłumacza łatwo wyczuć można to samo upodobanie do detalu, które kontrastuje z tendencją Ungarettiego do obiektywizacji przeżyć, odszczegółowienia sytuacji lirycznej, abstraktu. Ławrynowicz ochoczo dookreśla ogólne pojęcia występujące w *Vita d'un uomo*:

Wypala wąwozy, spija rzeki,
Kruszy kamienie, **pysnie się pawi**
(*O lipcu*, 1975¹⁵⁵)

Strugge forre, beve fiumi,
Macina scogli, **splende**¹⁵⁷

I oto Olimp przywraca
Snu nieśmiertelny **tulipan**
(*Koniec Chronosa*, 1968¹⁵⁶)

E riporge l'Olimpo,
Fiore eterno di sonno¹⁵⁸.

¹⁵³ M.L. Barański, *Zygmunt Ławrynowicz (1925–1987)*, „Literatura na Świecie”, 2/1989, s. 344–346; W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny...*, s. 126.

¹⁵⁴ D. Kijek, *Kapuściana poezja obłoków*, „Okolice”, 9–10/1985.

¹⁵⁵ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 64.

¹⁵⁶ „Kronika” (Londyn), 41/1968.

¹⁵⁷ *Vita* 1969, s. 122.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 128.

Nie rezygnuje też w swoich przekładach z elementów ludowej stylizacji (użycie zdrobnień i powtórzeń) i rozmaitych kresowych rekwizytów, którymi zastępuje motywy wprowadzone przez Ungarettiego:

Pomału pomału
odnalazłem
studzienkę miłości

(Faza, 1975¹⁵⁹)

Cammina cammina
ho ritrovato
il pozzo d'amore¹⁶²

Nie mam ochoty
zapuszczać się
w matecznik
ulic

(Boże Narodzenie, 1975¹⁶⁰)

Non ho voglia
di tuffarmi
in un gomitolo
di strade¹⁶³

włokłem
to moje cielsko
zużyte od błota
jak zdarta zelówka
lub jak ziarenko tarniny
(Pielgrzymka, 1975¹⁶¹)

ho strasciato
la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come seme
di spinalba¹⁶⁴

Najbardziej spójną wykładnią poetyki Ławrynowicza jako tłumacza Ungarettiego jest jego przekład wiersza *Annientamento* (por. s. 192).

Oprócz opisanych powyżej chwytów („od trawki do trawki” – „di verde in verde”; „uszcżknąłem / siebie / w kalinowym krzaku” – „mi sono colto / nel tufo / di spinalba”) mamy tu do czynienia z ciekawą próbą odtworzenia brzmieniowej kombinatoryki Ungarettiego. Fragment „Mi sono smaltato / di margherite”, opierający się w przeważającej mierze na grze fonemów [a], [m], [s], u Ławrynowicza zastąpiony został frazą „ustokrotniłem się w stokrotkach”, wychodzącą od pięknego neologizmu, który nie pozostawia wątpliwości co do swych artystycznych źródeł: poezji Bolesława Leśmiana. Ławrynowicz nie tylko posługuje się ulubioną figurą Leśmiana, lecz stylizuje na jego modłę całą początkową partię tekstu. Nie można wykluczyć celowego nawiązania do twórczości autora, który z motywu unicestwienia uczynił jeden z emblematów swojej poezji.

¹⁵⁹ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 33.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 44.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 38.

¹⁶² *Vita* 1969, s. 32

¹⁶³ *Ibidem*, s. 62.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 46.

Versa il 21 maggio 1916

Roztrwonilo światliki serce
zapaliło się zgasło
od trawki do trawki
sylabizuję

Własnymi rękami ocalam kształt ziemi
w nadmiarze świerszczy
moduluję
się
pokornym jednak
sercem

Kocha nie kocha
ustokrotniłem się
w stokrotkach
wpiłem się korzeniami
w zbutwiałą ziemię
makiem polnym
wyrósłem
na krętej łodydze
uszczknąłem
siebie
w kalinowym krzaku

Dziś
jak Isonzo
z błękitnego asfaltu
wyściełam żwir
łożyska rzeki
wypitej przez słońce
i zamieniam się w podniebną
podróż obłoków

Wyzwolona nareszcie
z więzów
istota zwykle owładnięta strachem
nie podąża już
za rytmem serca
nie wie co to czas ani miejsce
uszcześliwiona
mam marmurowy
pocałunek na wargach

Versa 21. V. 1916

(Unicestwienie, 1975¹⁶⁵)

Il cuore ha prodigato le lucciole
s'è acceso e spento
di verde in verde
ho compilato

Colle mie mani plasmo il suolo
diffuso di grilli
mi modulo
di
sommesso uguale
cuore

M'ama non m'ama
mi sono smaltato
di margherite
mi sono radicato
nella terra marcita
sono cresciuto
come un cespito
sullo stelo torto
mi sono colto
nel tuffo
di spinalba

Oggi
come l'Isonzo
di asfalto azzurro
mi fisso
nella cenere del greto
scoperto dal sole
e mi trasmuto
in volo di nubi

Appieno infine
sfrenato
il solito essere sgomento
non batte più il tempo col cuore
non ha tempo nè luogo
è felice

Ho sulle labbra
il bacio di marmo¹⁶⁶

¹⁶⁵ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 29–31.

¹⁶⁶ *Vita* 1969, s. 29–30.

Zastępowanie fonicznych kombinacji Ungarettiego neologizmami utworzonymi na podstawie kluczowych dźwięków nie stało się, niestety, konsekwentną strategią translatorską Ławrynowicza. Do ekspresyjnego potencjału neologizmów i ludowej stylizacji ucieka się on jednak wielokrotnie, szukając zgrabnych stylistycznie, jednowyrazowych odpowiedników włoskich terminów, które po polsku wymagają opisowego dookreślenia. Tak jak słowo *sfogliare* (po polsku dosłownie: „oberwać z liści”, „tracić liście”) zastąpione w przekładzie *Giugno* oryginalnym „ubezlistnić się”:

W lotnych	Ai tagli
skrawkach	mobili
cienia	dell'ombra
ubezlistnisz się	ti sfoglierai ¹⁶⁸
(Czerwiec, 1975 ¹⁶⁷)	

Trzeba uczciwie zaznaczyć, że Ławrynowicz w swoich przekładach jest artystycznie nierówny. W jego translatorskich interpretacjach utworów Ungarettiego, najczęściej w obrębie tego samego tekstu, z błyskotliwymi, twórczymi rozwiązaniami sąsiadują rozwiązania poetycko byle jakie lub zupełnie nietrafione. Zarzucić mu można, jak większości polskich tłumaczy Ungarettiego, kształtowanie wersyfikacji według schematu „różewiczowskiego” i podporządkowanie znaczeniu. Nie da mu się natomiast odmówić dużej muzycznej wrażliwości, widocznej zwłaszcza w przekładach *Sentimento del Tempo*. Utwory z tego zbioru Ławrynowicz odczytuje konsekwentnie przez pryzmat ich warstwy brzmieniowej. Zastanówmy się, co z tego wynika.

W przekładach z *L'Allegria* charakterystyczne elementy poetyki Ławrynowicza tłumacza kolidują z niemal abstrakcyjnym rygoryzmem formalnym i obrazowym wczesnych wierszy Ungarettiego. „Poetyka fragmentu” bezlitośnie obnaża wszelkie amplifikacje, zwłaszcza te dokonane przez tłumacza na poziomie metaforyki. Ławrynowicz – mimo eksperymentów z *haiku* i *Pound tradition*, czerpiących wprost z tradycji modernistycznych – nie czuje się najlepiej w estetyce *L'Allegria*. Jako tłumaczowi *Vita d'un uomo*, łatwiej było mu znaleźć klucz do dojrzałej liryki Ungarettiego, w której powracają klasyczne rozmiary wiersza i odwołujące się do tradycji poetyckie obrazy. Kluczem tym jest dla Ławrynowicza organizacja brzmieniowa utworów włoskiego poety, którą uczynił w swych przekładach swoistą dominantą. Obraną przez niego strategię dobrze widać w przekładzie *Ogni grigio*:

¹⁶⁷ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 47.

¹⁶⁸ *Vita* 1969, s. 73.

1925

Od skóry węża
Do płochliwych kretów
Na kopułach wałęsa się szarość
każda...

Jak jasnowłosey dziób okrętu
Żegna się słońce z gwiazdami
po kolei
I rzęsą pergoli się zakrywa...

Jak czoło zmęczone
Noc pojawia się znowu
W zagłębiu dłoni...

Dalla spoglia di serpe
Alla pavida talpa
Ogni grigio si gingilla sui duo-
mi...

Come una prora bionda
Di stella in stella il sole
s'accomiata
E s'acciglia sotto la pergola...

Come una fronte stanca
È riapparsa la notte
Nel cavo d'una mano...¹⁷⁰

(*Szarość każda*, 1975¹⁶⁹)

Interpretacji Ławrynowicza ton nadają (dosłownie i w przenośni) liczne aliteracje („wałęsa się szarość każda...”; „rzęsą pergoli się zakrywa...”), będące odpowiedzią na foniczne hipernacechowanie oryginału. Tłumacz nie odtwarza jednak istoty brzmieniowego fonicznego aparatu Ungarettiego, co uczynił Przyboś w swoim przekładzie *O, notte*. Ławrynowicz nie rozszczepia słów kluczy na fonemy, by potem złożyć z nich całą tkankę wiersza. Zatrzymuje się na wyeksponowaniu w przekładzie muzyczności jako takiej. Operuje przy tym – częściowo z konieczności podyktowanej semantyką – zupełnie innym zestawem dźwięków niż Ungaretti. Nagromadzenie spółgłosek szczelinowych i zwarto-szczelinowych tworzy „szeptany”, intymistyczny klimat lirycznego obrazu zmierzchu, daleki od niemal abstrakcyjnego wyrafinowania i „chłodu” kalkulacji brzmieniowej Ungarettiego. Podobnie postępuje Ławrynowicz w przekładzie wiersza *Lago Luna Alba Notte* (por. s. 195).

W tej interpretacji Ławrynowicz intensyfikuje opisane powyżej zabiegi. *Jezioro Księżyc Świt Noc* to prawdziwa aliteracyjna symfonia („Wysmukłe krzewy / rzęsy zamglonych półszeptów”). Ciekawie wypada jej porównanie z oryginałem, tradycyjnie mocno skoncentrowanym na efektach brzmieniowych. Ungaretti różnicuje bowiem zestawy fonemów dominujących w każdej strofie, stara się je kontrastować pod względem miejsca i sposobu artykulacji bądź przeciwnie – wskazywać na pozorne i rzeczywiste podobieństwa dźwięków (np. opozycja [l'] do [l] w pierwszej i drugiej strofie). Ławrynowicz w tkance całego tekstu posługuje się tym samym repertuarem spółgłosek zwartych i szczelino-

¹⁶⁹ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 66.

¹⁷⁰ *Vita* 1969, s. 126.

wych, które nadają mu charakter nastrojowego nokturnu. *Sentimento del Tempo* w interpretacji tego tłumacza jawi się w znacznej części jako seria sugestywnych obrazów przyrody, które dzięki swej organizacji brzmieniowej zyskują charakterystyczny intymny klimat, zbliżający kompozycje włoskiego poety do nostalgicznych migawek z Kresów z oryginalnej liryki Ławrynowicza.

1927

Wysmukłe krzewy, rzęsy
Zamglonych półszeptów...

Gracili arbusti, ciglia
Di celato bisbiglio...

Rozpada się zawiść pobladła...

Impallidito livore rovina...

Sam jeden idzie człowiek
Unosząc przestрах niemy...

Un uomo, solo, passa
Col suo sgomento muto...

Muszło mieniających się blasków,
Ku ustom słońca unosisz!

Conca lucente,
Trasporti alla foce del sole!

Powracasz odbitych promieni
pełna, duszo moja
I śmiejąc się odnajdujesz
Ciemności...

Torni ricolma di riflessi, anima,
E ritrovi ridente
L'oscuro...

Tempo, fuggitivo tremito...¹⁷²

Czas, umykające drżenie...

(Jezioro Księżyc Świt Noc, 1975¹⁷¹)

Na tle większości przekładów liryki Ungarettiego interpretacje *Sentimento del Tempo* pióra Ławrynowicza niewątpliwie wyróżnia stosunek do formy. Zdarza się w nich, że podobnie jak w twórczości włoskiego poety *signifiant* góruje nad *signifié*, a z reguły stanowią dla tłumacza równorzędne wartości. Choć Ławrynowicz wykorzystuje muzyczność do osiągnięcia odmiennego niż w oryginale artystycznego efektu, podporządkowuje warstwie brzmieniowej większość swych translatorskich decyzji.

¹⁷¹ G. Ungaretti, *Poezje...*, s. 63.

¹⁷² *Vita* 1969, s. 115.

Zakończenie

Książka niniejsza jest owocem fascynacji poetyckim mistrzostwem *Vita d'un uomo* Giuseppe Ungarettiego oraz możliwościami, jakie otwierają się przed badaczem literatury w obszarze granicznym, na styku kultur. Jej głównym zadaniem było pokazanie wielorakich śladów odbioru twórczości poety w polskiej kulturze literackiej kilkudziesięciu ostatnich lat.

Inny wielki włoski pisarz, Italo Calvino, w artykule *Sul tradurre* (O tłumaczeniu), opublikowanym w roku 1963, dowodził:

Si legge veramente un autore solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse¹.

Prawdziwie *czytamy* danego autora tylko wówczas, kiedy go tłumaczymy, albo zestawiamy tekst [oryginalny] z przekładem, albo porównujemy jego wersje w różnych językach.

Podobną myśl, kilkanaście lat później, George Steiner zawarł w słynnej *Po wieży Babel*². Chcielibyśmy wierzyć, że niniejsze studium jest taką właśnie prawdziwą w rozumieniu Calvina i Steinera lekturą, która dzięki doświadczeniu inności, zderzeniu z materią obcego języka oraz kulturowemu i geograficznemu dystansowi pomaga dostrzec istotne, tkwiące w dziele Ungarettiego niuanse, nowe interpretacyjne wątki.

Z zaprezentowanego chronologicznego przeglądu recepcji i szczegółowych analiz wyłania się obraz ciekawy, choć nieuchronnie rozdwó-

¹ I. Calvino, *Sul tradurre* [w:] *Mondo scritto e mondo non scritto*, red. M. Barengi, Mondadori, Milano 2002, s. 47–59.

² „Tekst oryginalny zyskuje na różnych typach relacji łączących go z własnymi przekładami”. G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, tłum. O. i W. Kubińscy, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2000, s. 411.

jony. Postać i twórczość Ungarettiego pojawiają się w interesujących, niekiedy ważnych lub prestiżowych kontekstach, lecz równocześnie ich obecność w polskiej literaturze jest zbyt akcydentalna, zbyt marginalna, by realnie wpływać na jej kształt czy utrwalić się w pamięci i gustach odbiorców. Poezja autora *Vita d'un uomo* znalazła dla siebie w naszym kraju swoiste ścieżki oddziaływania, które staraliśmy się wskazać. Uchodzi za dzieło twórcy *stricte* chrześcijańskiego, „włoskiego Różewicza”, mistrza poetyckiej precyzji. Wciąż jednak pozostaje poezją „pogrzebaną”, tkwiącą pod osadami zapomnienia, uproszczeń czy niewiedzy, które odbijają się zarówno w tekstach krytycznych, jak i w decyzjach tłumaczy.

Książka ta jest pionierskim opracowaniem tematu, a więc z założenia punktem wyjścia do kolejnych rozpraw, czymś na kształt historycznego i problemowego szkieletu, do którego odnieść będą się mogli – i prawdopodobnie odnosić się będą – przyszli badacze tematu. Jak każda praca o charakterze pionierskim, niewolna jest zapewne od luk i uproszczeń. Być może warto było podnieść kolejne wyłaniające się w czasie pracy nad książką tropy, jak choćby ciekawy, a niezasygnalizowany problem intertekstualności w przekładach z *Sentimento del Tempo* dokonanych przez Grzegorza Franczaka, zarazem polskiego tłumacza Giacomo Leopardiego, z którego dzieła zbiór Ungarettiego w dużej mierze wyrasta.

Mamy nadzieję, że udało się w niniejszym studium wskazać i opisać specyfikę polskiego odczytywania Ungarettiego, a także jego przełomowe momenty. Najważniejsze z ustaleń warto wyliczyć w krótkim podsumowaniu.

Poezja Ungarettiego pojawiła się w Polsce w połowie lat trzydziestych XX wieku, głównie za sprawą młodych slawistów z Florencji przebywających na stypendiach w Europie środkowej i angażujących się na miejscu w popularyzację najnowszej włoskiej literatury. Mimo iż na ten właśnie okres w samej Italii przypadła burzliwa dyskusja nad poezją hermetyzmu, w ich wystąpieniach nie ma ani śladu deprecjonujących sądów, których symbolem stał się Francesco Flora. Przekonanie Di Sarra, Paciniego i Poggiolego o pozytywnej roli hermetycznej liryki, o niezwyklej wartości artystycznej poezji Ungarettiego, wytłumaczyć można ich intelektualnymi i towarzyskimi związkami z ośrodkami hermetyzmu (florenckim i rzymskim). Ponadto w przedwojennej recepcji dzieła Ungarettiego w Polsce wyraźne jest jego utożsamienie z awangardą, i to nawet mimo częstego sięgania przez tłumaczy oraz krytyków do klasycyzującego w formie *Sentimento del Tempo*. Przewycięzenie takiego stanu rzeczy dokonało się dopiero w okresie powojennym, dzięki upowszechnieniu się formuły tzw. wiersza różewiczowskiego.

Wersyfikacja „różewiczowska” odegrała w recepcji twórczości Ungarettiego rolę przełomową, choć ambiwalentną. Oswajając zdoby-

cze przedwojennej awangardy, oswoiła tłumaczy i publiczność z wersyfikacją *L'Allegria*. Jednakże jej pozorna zbieżność z dykcją poetycką Ungarettiego i wszechobecność w praktyce twórczej po II wojnie światowej sprawiły, że tłumacze zaczęli automatycznie wpasowywać *Vita d'un uomo* w nieprzystający formalny schemat, wyrastający z odmiennej filozofii twórczej i stawiający przed tekstem poetyckim inne zadania. Doprowadziło to do niemal zupełnego zaniedbania formy liryki włoskiego poety i zredukowało ją do dosłownego znaczenia. A zatem do odwrócenia hierarchii wpisanej w oryginał, w którym *signifiant* dominuje nad *signifié*.

Obecność Ungarettiego w polskiej tradycji literackiej w okresie powojennym była i wciąż jest zasługą popularyzatorskich wysiłków tłumaczy oraz krytyków, rekrutujących się głównie z kręgów akademickich. Ważną rolę odegrał w tym kontekście „syndrom noblowski” – dwukrotnie, po przyznaniu nagrody Salvatore Quasimodo w 1959 roku i Eugenio Montalemu w 1975, skierował uwagę odbiorców na włoską poezję współczesną, w tym dzieło Ungarettiego. Zaowocował między innymi książkowym wydaniem wyboru poezji z *Vita d'un uomo* w przekładzie Zygmunta Ławrynowicza.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ukształtowały się dwa konsekwentne, typowe dla polskiej recepcji twórczości Ungarettiego, nurty jej odczytań. Pierwszy z nich, eksponując w dziele poety elementy religijne, przedstawia go jako twórcę chrześcijańskiego, czy wręcz katolickiego. Zrodził się na łamach pism inteligencji katolickiej, które dostrzegły w postaci Ungarettiego swoisty wzorzec intelektualisty-chrześcijanina. Drugi – traktuje *Vita d'un uomo* jako ważny element współczesnej kultury śródziemnomorskiej, a samego poetę jako jednego z jej klasyków. Taka interpretacja dorobku Ungarettiego najczytelniejsza jest w erudycyjnych sprawozdaniach z podróży polskich poetów, którym udało się wymknąć za żelazną kurtynę, w tym w słynnym *Barbarzyńcy w ogrodzie* Zbigniewa Herberta.

W ostatnich latach obserwujemy próby umiejscowienia Ungarettiego wśród mistrzów modernistycznej literatury. Nie powiodą się one jednak bez rewolucji w dotychczasowej praktyce translatorskiej, która w przeważającej mierze ponosi odpowiedzialność za „pogrzebanie” liryki włoskiego poety na marginesie polisystemu polszczyzny. Mimo coraz lepszego przygotowania historycznoliterackiego i filologicznego tłumaczy w przekładach trwa bowiem paradygmat „rózewiczowski”. Zadanie, które stoi przed przyszłymi interpretatorami *Vita d'un uomo*, jest więc wyjątkowo trudne – muszą się zmierzyć nie tylko z arcyzłożoną formą Ungarettiego, ale też z ciężeniem tradycji, oporem schematów, poetyckim rozleniwieniem. Mamy wielką nadzieję, że im się to uda.

Riassunto

Il presente libro è il primo studio approfondito sulla fortuna dell'opera di Giuseppe Ungaretti in Polonia. Il suo titolo *Pogrzebana poezja* („La poesia sepolta”), che è un ovvio travestimento del titolo della prima raccolta del poeta (*Il Porto Sepolto*), mette in rilievo un paradosso insito della presenza della lirica ungarettiana nel contesto culturale polacco. Nonostante la poesia di Ungaretti esista nella tradizione letteraria polacca dagli anni Trenta del Novecento, l'autore è finora poco conosciuto tra il pubblico dei non specialisti. E sebbene il nome del poeta o componimenti ungarettiani compaiano anche in opere o contesti importanti nella prospettiva storico-letteraria (*Diario* di Witold Gombrowicz, *Barbarzyńca w ogrodzie* di Zbigniew Herbert), la loro presenza all'interno della letteratura polacca continua a essere frutto di coincidenze e troppo marginale per poter esercitare una valida influenza.

Eppure sono molti i perché della ricerca sulla fortuna dell'opera ungarettiana in Polonia. Prima di tutto, è un tentativo per indagare i rapporti letterari italo-polacchi del Novecento, in quanto nella storia della lettura di Ungaretti si riflettono molti meccanismi del transfer interculturale comuni per la ricezione polacca di tutta la poesia contemporanea italiana. Il presente lavoro si inserisce anche nel quadro degli studi sulla fortuna di Ungaretti fuori della Penisola, oggi abbastanza vasto e particolarmente fecondo nei paesi di lingua tedesca. Infine, la poesia ungarettiana ha trovato in Polonia interpretazioni molto originali e in alcuni casi del tutto uniche. Anche se l'autore di *Vita d'un uomo* non ha avuto da noi il suo „portavoce”, un poeta di grande talento che potesse dare alla sua poesia in polacco un respiro lirico simile, tra i suoi traduttori e propagatori annoveriamo occasionalmente i grandi della cultura polacca: Julian Przyboś (1901–1970), Zbigniew Herbert (1924–1998), Artur Międzyrzeczki (1922–1996) e negli ultimi anni Ryszard Kapuściński (1932–2007).

Lo studio è diviso in due parti. Nella prima parte, di carattere storico, la cronologia della ricezione polacca della poesia di Ungaretti viene presentata attraverso i suoi momenti più decisivi. Nella seconda parte,

analitica, vengono esaminate le testimonianze critiche dedicate al poeta, scritte da autori polacchi o pubblicate in Polonia, nonché le traduzioni polacche dei versi ungarettiani. I risultati più interessanti che emergono da quest'analisi vengono presentati di seguito.

Le prime traduzioni di componimenti ungarettiani, nonché i primi interventi critici dedicati al poeta, apparirono in Polonia alla metà degli anni Trenta grazie all'attività divulgativa di un gruppo di giovani slavisti italiani dell'Università di Firenze, al momento soggiornanti in Europa centrale e occidentale con borse di studio o come lettori di lingua. C'erano fra di loro Renato Poggioli, già autore di un'antologia di poesia russa *La violetta notturna*, che aveva suscitato un grande interesse nell'ambiente ermetico fiorentino, e Dante Di Sarra, amico di Libero de Libero. I loro contatti diretti di natura artistica ed intellettuale con gli ambienti ermetici di Firenze e di Roma portarono in effetti alla valutazione molto alta della poesia ungarettiana. Gli interventi di Di Sarra e degli altri non riecheggiano la discussione sull'ermetismo che in quegli anni dominava nella critica italiana. L'opera di Ungaretti ci venne presentata come un raggiungimento supremo della letteratura contemporanea.

Per la prima volta Ungaretti fu menzionato in Polonia con l'articolo di Di Sarra, apparso nel 1934 su „Kolumna Literacka” (1934–1938), supplemento letterario di „Kurier Wileński”. L'articolo accompagnava la discussione sulla posizione della lirica polacca nel panorama della letteratura europea, iniziata dal redattore capo del supplemento e animatore dell'orientamento di avanguardia in Polonia del primo dopoguerra, Józef Maśliński (1910–2002). Dopo due anni Maśliński pubblicò inoltre le proprie traduzioni di tre poesie di Ungaretti. Un'altra rivista che negli anni Trenta svolse un ruolo decisivo nell'avvicinamento dell'opera ungarettiana al pubblico polacco fu „Polonia – Italia” (1935–1939), periodico di taglio divulgativo edito dall'Istituto Italiano di Cultura di Varsavia. Su „Polonia – Italia” venne pubblicata una serie di interventi sulla nuova letteratura italiana di Poggioli, di Luigi Cini e di Leone Pacini, nei quali la poesia di Ungaretti era definita come uno dei fenomeni centrali dell'arte del primo dopoguerra.

Dopo la seconda guerra mondiale il vero interesse per l'opera ungarettiana nacque dopo l'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Salvatore Quasimodo nel 1959. Negli anni Quaranta e Cinquanta la stampa polacca menzionava occasionalmente i successi internazionali riportati dal poeta (p.e. premio principale della Biennale Internationale de Poésie a Knokke-Le-Zoute), ma il clima generale della vita artistica del paese, dominata dal realismo in variante socialista, non favoriva certo la ricezione di una poesia complicatissima dal punto di vista formale e concentrata sull'animo umano. Il Nobel a Quasimodo, sollecitando un'ondata di traduzioni, fece scoprire al lettore polacco i poeti italiani

del primo Novecento, tra cui Ungaretti. È uno dei punti cruciali per la presenza ungarettiana in Polonia. In quell'occasione l'autore di *Vita d'un uomo* venne presentato come fondatore del movimento artistico che aveva generato Salvatore Quasimodo, con una posizione ben definibile nel sistema della letteratura mondiale. Nel 1975 un ruolo simile svolse il premio Nobel conferito a Eugenio Montale, che fra l'altro portò all'edizione di una raccolta delle poesie di Ungaretti, tradotte da Zygmunt Ławrynowicz (G. Ungaretti, *Poezje. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975).

Ławrynowicz (1925–1987), poeta dell'emigrazione polacca residente a Londra, fino ad allora il più coerente e devoto propagatore di *Vita d'un uomo*, iniziò a pubblicare le sue traduzioni di Ungaretti sulle numerose riviste letterarie in Polonia e all'estero negli anni '60. Proprio in quello periodo si costituirono due percorsi di lettura dell'opera ungarettiana, tipiche per il contesto polacco. Il primo di essi tende ad accentuare i contenuti religiosi di *Vita d'un uomo*, presentando Ungaretti come un poeta cristiano o addirittura cattolico. Tale lettura si impose sulla stampa di profilo sociale e culturale, destinata in particolare agli intellettuali di formazione cattolica („Tygodnik Powszechny”, „Przegląd Katolicki”). L'immagine del poeta, che aveva vissuto una clamorosa conversione al cattolicesimo, aderiva all'ideale dell'intellettuale cristiano, di cui la profonda fede si collega alla curiosità filosofica del mondo. Il secondo dei menzionati percorsi di lettura considera *Vita d'un uomo* un elemento importante della cultura mediterranea di oggi e vede in Ungaretti uno dei suoi classici più grandi. Questo sguardo interpretativo è evidente nelle relazioni di viaggio in Europa meridionale di alcuni poeti polacchi, tra cui Zbigniew Herbert e Janusz Stanisław Pasierb (1929–1993).

Negli ultimi anni si esaminano le prove per inserire Ungaretti nel canone dei grandi maestri della letteratura europea, formatosi in Polonia. Il poeta italiano viene annoverato tra i personaggi che influirono in maniera più decisiva sulla poesia del Novecento accanto a T.S. Eliot, Paul Celan e Guillaume Apollinaire. Si intravede in lui un classico sconosciuto. Allo stesso tempo, grazie all'attività critica e traduttiva di Grzegorz Franczak (n. 1974), il più impegnato propagatore della poesia ungarettiana del Duemila, la lettura di Ungaretti in Polonia acquista una dimensione profonda e variegata. Franczak introduce alla riflessione polacca molti concetti fondamentali dell'arte del poeta, di cui si serve la critica ungarettiana in Italia. Tra l'altro, è il primo a notare la struttura macrotestuale di *Vita d'un uomo* e a mettere in rilievo lo sviluppo temporale dell'opera ungarettiana, aspetti fino a quel momento rimasti inosservati.

Dall'analisi di tutte le testimonianze critiche dedicate a Ungaretti dagli autori polacchi emergono due problemi essenziali, intorno ai quali

si concentra la loro riflessione, cioè le fonti francesi della poesia ungarettiana e le analogie tra l'estetica del primo Ungaretti e quella di Tadeusz Różewicz (n. 1921), grande poeta del Novecento polacco. Il contesto francese viene citato molto spesso nelle presentazioni dell'opera ungarettiana, nata dall'esperienza lirica di Mallarmé, Valéry e Apollinaire. Questo legame profondo di *Vita d'un uomo* con la poesia francese simbolista e postsimbolista, tradotta volentieri e ben conosciuta in Polonia, è sottolineato dalla critica per aiutare il lettore polacco a capire la genesi della poesia ungarettiana e il suo sfondo storicoletterario.

Le analogie tra *L'Allegria* di Ungaretti e l'opera di Różewicz, messe in evidenza da alcuni interpretatori polacchi, costituiscono il loro contributo originale alla critica ungarettiana. Ad accomunare i due poeti sono l'esperienza della guerra, insita nel loro fare poetico, e un tipo di versificazione, apparentemente quasi identico.

Tuttavia, le affinità formali tra Ungaretti e Różewicz sono superficiali e derivano da concetti di letteratura assai diversi. In Ungaretti una versificazione „frantumata” è un effetto di rottura dei versi tradizionali della poesia italiana. Il poeta rompe endecasillabi, settenari, novenari etc. per creare una visione del mondo „a pezzi”, ma non annulla il legame sottinteso di questa formula alla metrica tradizionale, che serve da „modello inesistente”, punto di riferimento essenziale, su cui si basa la maggior parte del valore espressivo della poesia ungarettiana. In Różewicz uno schema grafico simile è un risultato di avvicinamento del linguaggio poetico ai modi di lingua parlata. Questo procedimento serve alla negazione di ogni „poeticità” del testo lirico, per mettere in rilievo la condizione di incapacità comunicativa, insita nella letteratura contemporanea. Mentre il modello versificatorio del primo Ungaretti è strettamente estetizzante, con la divisione in versi che tende ad aumentare la tensione lirica, la versificazione di Różewicz rispetta il ritmo naturale e la frammentazione sintattica della frase, dipendendo rigorosamente dal significato del testo.

L'identificazione errata dello schema metrico ungarettiano con quello di Różewicz da parte della critica, ma anche nella prassi traduttiva in Polonia, è responsabile in gran parte della posizione marginale che occupa la lirica di Ungaretti nel sistema della letteratura tradotta in lingua polacca. Il verso di Różewicz, per la prima volta proposto dall'autore nel suo volume d'esordio, *Niepokój* del 1947, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta diventò una formula universale della poesia polacca contemporanea. I traduttori di Ungaretti, associando automaticamente i suoi componimenti con il paradigma versificatorio nato da un diverso concetto di lirica, trascurano i loro valori formali. Così si capovolge la gerarchia iscritta nell'originale, in cui *signifié* è dominato dal *signifiant*.

Bibliografia

1. Teksty

- Ungaretti G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, red. L. Piccioni, wyd. I, Mondadori, Milano 1969.
- Ungaretti G., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, red. M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- Ungaretti G., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, red. P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000.
- Ungaretti G., *Innocence et Mémoire*, tłum. P. Jaccotet, Gallimard, Paris 1969.
- Ungaretti G., *Lettere a Soffici 1917–1930*, red. P. Montefoschi, L. Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981.
- Ungaretti G., *Poezje. Wybór*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Ławrynowicz, PIW, Warszawa 1975.
- Ungaretti G., *Il Porto Sepolto*, wyd. krytyczne pod red. C. Ossoli, Marsilio, Venezia 1990.
- Przekłady liryków Giuseppe Ungarettiego, opublikowane na łamach „Kuriera Wileńskiego”, „Wymiarów”, „Pionu”, „Przeglądu Kulturalnego”, „Kroniki”, „Życia i Myśli”, „Odgłosów”, „Nowej Kultury”, „Współczesności”, „Tygodnika Powszechnego”, „Poezji”, „Oficyny Poetów”, „Kroniki” (Londyn), „Zwierciadła”, „Okolic”, „Pisma Literacko-Artystycznego”, „Literatury na Świecie”, „Przewodnika Katolickiego”, „Drogi”, „Lewą nogą: polityki, artystyki”, „Nowej Okolicy Poetów”, „Toposu”, „Dziennika. Polska – Europa – Świat”.
- Baterowicz M., *Od zieleni do rdzy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Calvino I., *Mondo scritto e mondo non scritto*, red. M. Barengi, Mondadori, Milano 2002.
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel i in., Znak, Kraków 1998.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1967–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Gombrowicz W., *Sur Dante*, tłum. A. Kosko, L'Herne, Paris 1968.
- Herling-Grudziński G., *Wyjścia z milczenia. Szkice*, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, wyd. I, Czytelnik, Warszawa 1962.
- Herbert Z. /Cz. Miłosz, *Korespondencja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2006.
- Herbert Z., *Labirynt nad morzem*, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2000.

- Jaccottet P., *Ten, który nie wie*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Świat Literacki, Izabelin 2005.
- Jankowski J., *Skarbczyk poezji chińskiej*, Wydawnictwo R. Kreczmera, Warszawa 1902.
- Jastrun M., *Między słowem a milczeniem*, wyd. I, PIW, Warszawa 1960.
- Jastrun M., *Dziennik 1955–1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Jaworski K.A., *Pisma. Wydanie jubileuszowe*, t. 5: *Przekłady poezji romańskiej. Rubajjaty Omara Chajjama*, Lublin 1972.
- Karasek K., *Dziennik rozbitka*, Magazyn Literacki, Warszawa 2000.
- Kuncewiczowa M., *La straniera*, Mondadori, Milano–Verona 1939.
- Leopardi G., *Nieskończoność: wybór pieśni*, tłum. G. Franczak; wstęp J. Ugniewska, Teta Veleta, Warszawa 2000.
- Ławrynowicz Z., *Błędne ogniki*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1984.
- Międzyrzeczki A., *Rimbaud, Apollinaire i inni. Wybór przekładów*, Czytelnik, Warszawa 1988.
- Montale E., *Poezje wybrane*, wybrała i wstępem opatrzyła H. Kralowa, PIW, Warszawa 1987.
- Pasierb J.S., *Liturgia serca*, red. J. Sochoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2002.
- Pasierb J.S., *Wnętrze dłoni*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988.
- Pasierb J.S., *wiersze wybrane*, red. J. Sochoń, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1988.
- Poeti di oggi*, red. G. Papini i P. Pancrazi, Roma 1920.
- Poeti italiani del Novecento*, red. P. V. Mengaldo, wyd. I, Mondadori, Milano 1978.
- Poeti polacchi contemporanei*, red. C. Verdiani, Silva Editore, Milano 1961.
- Pound E., *Poetry and Prose. Contribution to Periodicals*, red. L. Baechler, A. Walton Litz, J. Longenbach, t. I: 1902–1914, Garland Publishing, New York–London 1991.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984; t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, PIW, Warszawa 1995.
- Quasimodo S., *Poezje*, red. i słowo wstępne A. Międzyrzeczki, PIW, Warszawa 1961.
- Radość rozbitków. Antologia poezji włoskiej dwudziestego wieku*, red. J. Mikołajewski, Świat Literacki, Izabelin 1997.
- Tchórzewski A., *Haiku*, Polska Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1999.
- Trznadel J., *Hańba domowa*, wydanie nowe, rozszerz., AWM, Warszawa 1997.
- Wat A., *Korespondencja*, red. A. Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 2005.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Żeromski S., *Pisma literackie i krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1963.

2. Opracowania ogólne i teoretyczne

- L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, red. P. Pierini, Bulzoni, Roma 1999.
- Autobiografizm – formy, przemiany, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2001.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, a5, Poznań 1994.
- Biograficzne aspekty przekładu*, red. P. Fast, A. Kozak, Śląsk, Katowice 2002.
- Brzozowski J., *Polskie przekłady poezji Victora Hugo w świetle teorii polisystemów [w:] Prace Komisji Neofilologicznej*, t. V, red. R. Bochenek-Franczakowa, O. Dobijanka-Witczakowa, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2005, s. 71–81.

- The Cambridge History of Italian Literature*, red. P. Brand, L. Pertile, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 2, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001.
- Dizionario critico della letteratura italiana*, red. V. Branca, Unione Topografico – Editrice Torinese, Torino 1974.
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia: obiegi – wzorce – style*, wyd. II popr. i uzup., TAIWPN „Universitas”, Kraków 2004.
- Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1975.
- Ehrismann O., *Tezy o pisaniu historii recepcji*, „Pamiętnik Literacki”, LXXI, 1980, z. 1, s. 309–318.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, tłum. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Ghidetti E., G. Luti, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1997.
- Głowiński M., T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. III, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Gurgul M., A. Klimkiewicz, J. Miszańska, M. Woźniak, *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2003.
- Heistein J., *Historia literatury włoskiej*, wyd. III, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.
- Historia literatury włoskiej*, red. P. Salwa, Semper, Warszawa 1997.
- Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Introduzione alla letteratura comparata*, red. A. Gnisci, Mondadori, Milano 1999.
- Iser W., *Apelatywna struktura tekstów. Nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki”, 1/1980, s. 259–280.
- Jauss H.R., *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999.
- Lefevere A., *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York 1992 (wyd. włoskie: *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, red. M. Ulrych, UTET Libreria, Torino 1998).
- Leksykon pisarzy świata XX w.*, red. J. S. Buras (i in.), Fundacja „Literatura Światowa”, Warszawa 1997.
- Letteratura italiana*, red. A. Asor Rosa, *Le Opere*, t. IV: *Il Novecento*, część I: *L’età della crisi*, Einaudi, Torino 1995.
- Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, red. A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000.
- Lingua e Letteratura Italiana dentro e fuori la Penisola*, Atti del III Convegno degli Italianisti Europei, Cracovia, 11–13 ottobre 2001, red. S. Widlak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Mały słownik pisarzy włoskich*, red. H. Młynarska i in., Wiedza Powszechna, Warszawa 1969.
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąbska-Prokop, Edukator, Częstochowa 2000.
- Manuale di letteratura italiana*, red. F. Brioschi, C. Di Girolamo, T. IV: *Dall’Unità d’Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

- Między oryginałem a przekładem III. *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch, TAIWPN „Universitas”, Kraków 1997.
- Między oryginałem a przekładem VI. *Przekład jako promocja literatury*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, N. Pluta, Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2000.
- Między oryginałem a przekładem VII. *Radość tłumaczenia: przekład jako wzbogacanie kultury rodzimej*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2002.
- Między oryginałem a przekładem IX. *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce*, red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Miszalska J., M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków 2007.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 6/2006, s. 55–70.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.
- Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze, red. R. Nycz, wyd. II, TAIWN „Universitas”, Kraków 2004.
- Osimo B., *Traduzione e qualità*, Hoepli, Milano 2004.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974, red. E. Balcerzan, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977.
- Raboni G., *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981.
- Sapegno N., *Historia literatury włoskiej w zarysie*, Warszawa 1969.
- Shuttleworth M., M. Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester 1997.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Steiner G., *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, tłum. O. i W. Kubińscy, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2000, s. 411.
- Storia della letteratura italiana*, red. E. Malato, t. IX: *Il Novecento*, Salerno Ed., Roma 2000.
- Toury G., *Literature as a Polysystem*, „Ha-Sifrut/Literature”, 18–19 (1974), s. 1–19.
- La traduzione del testo poetico*, red. F. Buffoni, Milano 1989.
- The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, Routledge, London–New York 2000.
- Ugniewska J., *Historia literatury włoskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1985.
- Venuti L., *Scandals of Translation. Towards an ethic of difference*, Routledge, London–New York 1998.
- R. Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, red. H. Markiewicz, PIW, Warszawa 1979.
- Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, red. H. Orłowski, Czytelnik, Warszawa 1986.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 1994.

3. Opracowania szczegółowe

- Recenzje, artykuły, komunikaty, noty biograficzne, wspomnienia pośmiertne o poecie i wprowadzenia do przekładów wierszy Giuseppe Ungarettiego w „Kurierze Wileńskim”, „Przeglądzie Kulturalnym”, „Kronice”, „Odgłosach”, „Nowej Kulturze”, „Współczesności”, „Tygodniku Powszechnym”, „Poezji”, „Oficynie Poetów”, „Kronice” (Londyn), „Zwierciadło”, „Życiu Literackim”, „Życiu Warszawy”, „Okolicach”, „Piśmie Literacko-Artystycznym”, „Literaturze na Świecie”, „Przewodniku Katolickim”, „Drodze”, „Lewą nogą: polityce, artystyce”, „Nowej Okolicy Poetów”, „Toposie”, „Dzienniku. Polska – Europa – Świat”.
- Asor Rosa A., *Le parole e la carne* (Giuseppe Ungaretti) [w:] *idem, Un'altro Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1999, s. 271–276.
- Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti: Urbino, 3–6 ottobre 1979*, red. C. Bo i in., 4 venti, Urbino 1981.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. II, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994.
- Baroncini D., *Ungaretti e il sentimento del classico*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Baterowicz M., *Nad Ungarettim*, „Nowy Wyraz”, 5/1976.
- Bereś S., *Ostatnia wileńska plejada*, PEN, Warszawa 1990.
- Bieńkowski Z., *Wyprawy*, „Sygnały”, 40/1938.
- Boyé E., „Dobosz ogniasty” Marinettiego, „Wiadomości Literackie”, 161/1927.
- Boyé E., *Faszyzm i futuryzm*, „Wiadomości Literackie”, 144/1926.
- Boyé E., *Futuryzm i Marinetti*, „Wiadomości Literackie”, 145/1926.
- Bugaj R., *Hermetyzm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Bujnicki T., *Żagaryści „drugiej linii”* (Maśliński, Putrament, Mikułko, Huszcza) [w:] *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940. Studia*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2003, s. 217–241.
- Cambon G., *La poesia di Ungaretti*, Einaudi, Torino 1976.
- Cortellessa A., *Kraina zasłyszanych cudowności*, tłum. M. Tulli, „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 344–367.
- Cortellessa A., *Ungaretti*, Einaudi, Torino 2000.
- Czyżewski T., *Neonaturalizm Marinettiego*, „Wiadomości Literackie”, 448/1933.
- De Sanctis G.B., *Literatura współczesnych Włoch*, „Współczesność”, 11/1962.
- Debiuty poetyckie 1978: antologia*, red. J. Leszin-Koperski, A. Krzysztof Waśkiewicz, nakładem Zarządu Głównego SZSP „Universitas”, Warszawa 1979.
- Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Della Terza R., *Renato Poggiali tra „Solaria” ed „Inventario”*, „Italica”, 1 (1971), s. 3–33.
- Dolecki Z., *Prolog do Ungarettiego*, „Kierunki”, 2/1976.
- Dressler S., *Giuseppe Ungaretti's Werk in deutscher Sprache unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*, Winter, Heidelberg 2000.
- Dudek J., *Poezja polska wobec tradycji*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2002.
- Dużyk J., *Futurystyczne Capri Jalu Kurka*, „Życie Literackie”, 23/1989.
- Flora F., *La poesia ermetica*, wyd. III, Laterza, Bari 1947.
- Fortini F., *O współczesnej poezji włoskiej*, tłum. B. Toeplitz, „Nowa Kultura”, 6/1958.
- Franczak G., *Pogrzebany port – poezja Giuseppe Ungarettiego*, „Nowy Wiek”, 5/6/2001, s. 12–13.
- Franczak G., *Ungaretti, miejsce, topos*, „Literatura na Świecie”, 10–11–12/2002, s. 312–316.

- Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1977 (= „Acta Universitatis Wratislaviensis”, 377).
- Giachery E., N. Giachery, Ungaretti «verticale», Bulzoni, Roma 2000.
- Giuseppe Ungaretti 1888–1970. *Atti del Convegno internazionale di studi, Università degli Studi di Roma La Sapienza*, Roma 9–11 maggio 1989, red. A. Zingone, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.
- Giuseppe Ungaretti. *Identità e metamorfosi. Colloquio internazionale*, Luca 4–6 aprile 2002, red. L. Faya Guzzetta, Gennaro R., M. Luisi, F. Musarra, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2005.
- Gnisci A., *L'ora della doppia luce*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, 2/1987, s. 219–227.
- Gossens P., *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung*, Winter, Heidelberg 2000.
- Gurgul M., *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2006.
- Janusz St. Pasierb – poeta, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszuk. M. Prussak, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała S. Wyszyńskiego, Warszawa 2003.
- K[abac]. E., *O przekładach z literatury włoskiej – z Zofią Ernstową*, „Literatura na Świecie”, 1/1974, s. 383–387.
- Karasek K., Różewicz, Ungaretti i inni, „Literatura”, 3/1988.
- Kłak T., *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Kołodziejczyk E., „Złączeni jednym węzłem dziedziczenia”. Powinowactwa „Trzech zim” z poezją Oskara Miłosza, „Ruch Literacki”, XLII, 2001, t. 3, s. 291–312.
- Kołoński A., *Pierwszy kongres futurystyczny we Włoszech. Marinetti z Mussolinim*, „Wiadomości Literackie”, 61/1925.
- Kozicka D., *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2003.
- Kralowa H., „Trobar clus” współczesnego poety, „Literatura na Świecie”, 11/1987, s. 168–172.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2005.
- Kurek J., *Mój Kraków*, wyd. IV uzup. i popr., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Kurek J., *Współczesne Włochy literackie. Najważniejsze nazwiska*, „Wiadomości Literackie”, 11/1924.
- Latoń W., *Powrót Kołonieckiego*, „Kierunki”, 33/1963.
- Literatura włoska w toku. O wybranych współczesnych pisarzach Italii*, red. H. Serkowska, ZNiO – Wydawnictwo, Wrocław 2006.
- Livorni E., *Avanguardia e tradizione: Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti*, Le Lettere, Firenze 1998.
- Lorentowicz J., *Ś.p. Józef Jankowski*, „Świat”, 22/1935.
- Lucini G.P., *Ragion poetica e programma del Verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze. Per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Edizioni di „Poesia”, Varazze 1908.
- Ławrynowicz Z., *Giuseppe Ungaretti. Nota o życiu i twórczości*, „Oficyna Poetów”, 2/1967, s. 33–39.
- Macri O., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Valecchi, Firenze 1956.
- Macri O., *La teoria letteraria delle generazioni*, red. A. Dolfi, Franco Cessati Editore, Firenze 1995.
- Maśliński J., *Proceder zdrajcy*, „Kurier Wileński”, 328/1936.

- Międzyrzecki A., *Dialogi i sąsiedztwa*, PIW, Warszawa 1971.
- Mikołajewski J., *Cenzurka*, „Literatura na Świecie”, 6/2000, s. 298–302.
- Mikołajewski J., *Słowo o hermetyzmie*, „Literatura na Świecie”, 11/1987, s. 165–167.
- Miszalska J., *Addio a Franco Fortini*, „Dekada Literacka”, 9/1995.
- Musarra F., *Risillabare Ungaretti*, Bulzoni Editore–Leuven University Press, Roma–Leuven 1992.
- Napierski S., *O Józefie Jankowskim*, „Pion”, 36/1935.
- Okoń J., *O niedosłej podróży Juliana Przybosa do Włoch (Z korespondencji Luigiego Cini)*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” L–LI (2000–2001), s. 173–186.
- Ossola C., *L'esperienza religiosa di Ungaretti. Dall'„Allegria” al „Sentimento del Tempo”*, „Rivista di Storia e Letteratura Religiosa”, VIII, 1972, 2, 259–301.
- Ossola C., *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975.
- Peiper T., „Gazeta Literacka”, 7/1933.
- Petrocchi F., *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Archivio Guido Izzi, Roma 1997.
- Petrucchi G., *Rosita Tordi*, „Ungaretti e i suoi «maîtres à penser»”, „La Rassegna della letteratura italiana”, 104/2000, s. 686–687.
- Pertucciani M., *Il Condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.
- Petruciani M., *La poetica dell'ermetismo italiano*, Loescher, Torino 1955.
- Piccioni L., *Vita di un poeta Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano 1970.
- Piccioni L., *Ungarettiana*, Valecchi, Firenze 1980.
- Pieczara S., *Giuseppe Ungaretti twórca czystego języka poetyckiego*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 3/1970, s. 293–294.
- Pieńkosz K., *Znów barbarzyńca w Ogródzie*, „Tygodnik Kulturalny”, 16/1982.
- Pisarz w świecie współczesnym. Teoria i praktyka*, „Forum”, 22/1969.
- Piowarczyk J., *Ku katolickiej Polsce*, „Tygodnik Powszechny”, 1/1945.
- Pontani F.M., *Fortuna greca di Ungaretti*, Liviana, Padova 1972.
- Poznanwanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Poznanwanie Herberta 2*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Pozzi G., *Giuseppe Ungaretti*, tłum. A. Cierniakówna, „Poezja”, 10/1967, s. 29–35.
- Pozzi G., *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli ermetici*, Einaudi, Torino 1965.
- Pszczołowska L., D. Urbańska, *Polski wiersz wolny dwudziestolecia międzywojennego* [w:] *Wiersz wolny. Geneza i ewolucja gatunku do roku 1939*, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998 (=„Słowiańska metryka porównawcza”, t. 7).
- Rebay L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962.
- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 1999.
- Romanello A., *Introduzione* [w:] *Poeti di oggi. Antologia compilata da G. Papini e P. Pancrazi. Con notizie biografiche e bibliografiche*, red. A. Romanello, Crocetti Ed., Milano 1996.
- Romano S.F., *Poetica dell'ermetismo*, Sansoni, Firenze 1942.
- Roszak J., *Klepsydra w słowie „klepsydra” cała jest. Poezja konkretna – wiersz jako parafraza tekstu*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 4/2006, s. 44–47.
- Sadowski W., *Polskie haiku* [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplewicz i W. Sadowski, nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002, s. 173–193.

- Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2004.
- Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, red. R. Caputo, M. Monaco, Bulzoni, Roma 1997, s. 191–244.
- Siatkowski Z., *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki”, 3–4/1959, s. 119–150.
- Słojewski J.Z., *Rozmowa z Mieczysławem Brahmmerem*, „Współczesność”, 11/1962.
- Sokołowski M., *Słowo – idea*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, T. 48, 2003, s. 173–189.
- Sokołowski M., *Idee dodatkowe. Mickiewicz i włoski sensualizm*, Semper, Warszawa 2005.
- Stasi B., *Ermetismo*, La Nuova Italia, Milano 2000.
- Świrszczewski E., *Józef (Giuseppe) Ungaretti. Największy współczesny poeta włoski*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, 161/1970.
- Taborski R., *Jankowski Józef [w:] Polski słownik biograficzny*, T. X, ZNIO, Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962–1964.
- Tchórzewski A., *Z poczekalni na Parnas*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.
- Tordi R., *Ungaretti e i suoi „maîtres à penser”*, Bulzoni, Roma 1997.
- Ungaretti e la cultura romana*, Atti del Convegno 13–14 novembre 1980, red. R. Tordi, Bulzoni, Roma 1983.
- Urbańska D., *Tradycja i nowatorstwo w wierszu przekładu – na materiale utworów verslibrystów francuskich i belgijskich w przekładach poetów młodopolskich [w:] Prace na X Międzynarodowy Kongres Słowistów w Sofii 1988*, PWN, Warszawa 1988, s. 455–460.
- Valli D., *Storia degli ermetici*, Editrice La Scuola, Brescia 1978.
- „La Voce” 1908–1916. Antologia*, red. G. Ferrata, Luciano Landi Editore, San Giovanni Valdarno–Roma 1961 (= „Collana delle riviste artistiche e letterarie del Novecento diretta da Oreste Macrí”, II).
- Wellek R., *Renato Poggioli (1907–1963)*, „Comparative Literature Studies”, 1 (1964), s. IX–XII.
- Woźniak M., *Umiarkowana radość rozbitków*, „Literatura na Świecie”, 12/1999, s. 315–321.
- Woźniak M., *Panu Mikołajewskiemu w odpowiedzi*, „Literatura na Świecie”, s. 302–304.
- Wyka, K. *Młoda Polska*, t. 2: *Modernizm polski*, wyd. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Zaworska H., *Sztuka podróży. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Zieliński A., *Gustaw Herling-Grudziński i współczesna literatura włoska*, „Przegląd Humanistyczny”, 2/1995, s. 11–41.
- Zieliński A., *Literatura polska we Włoszech międzywojennych*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” XXXVI (2004), s. 299–332.
- Zingone A., *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Salvatore Sciascia Ed., Caltanissetta–Roma 1996.
- Zingone A., *L'occhio in ascolto*, Bonacci, Roma 1996.
- Żychiewicz T., *J. Pasierb, czyli przekleństwo erudycji*, „Tygodnik Powszechny”, 49/1972.

Indeks osób

- Achmatowa Anna (właśc. Anna A. Gorienco) 107
Alighieri Dante 7, 8, 35, 158
Allegri Mario 24
Amis Martin 138
Ancheschi Luciano 104, 110
Andrade Oswald de 36
Angelus Silesius (właśc. Johannes Scheffler) 58
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apollinaris Kostrowicki) 21, 67, 84, 93, 94, 106, 112, 115, 118–119, 135, 179
Asor Rosa Alberto 17
- Bachmann Ingeborg 12, 70, 137
Barańczak Stanisław 141, 143, 152
Baroncini Daniela 136
Barrière Alcide 124
Baterowicz Marek 71, 72, 84–85, 115, 116–117, 153
Baudelaire Charles 57, 112, 113, 156
Beccaria Cesare 94
Bellini Giovanni 83
Bellow Saul 138
Berent Wacław 50
Bergson Henri 21, 93, 135
Berman Antoine 43, 140, 141–142, 143, 151
Bertolucci Attilio 104, 105
Bianco Bruna 38
Bigongiari Piero 102
Blake William 112
Błok Aleksandr A. 49
Bo Carlo 102, 103, 127
- Bosek Dagmara 90, 171, 181
Böhme Jakob 58
Brahmer Mieczysław 139
Braque Georges 22, 93
Brodski Josif A. 88
Broniewski Władysław 63
Brzozowski Jerzy 141
- Calvino Italo 197
Cambon Glauco 17
Campana Dino 102, 104
Campos Harold de 36
Camus Albert 60, 83
Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi) 83
Cardarelli Vincenzo 49, 83, 104
Celan Paul (właśc. Paul Antschel) 12, 94, 137
Cendrars Blaise (właśc. Frédéric Sauser) 22, 89, 93
Char René 65, 84
Chase James Hadley (właśc. René Brabazon Raymond) 66
Chiabrera Gabriello 58
Chlebnikow Wielimir W. 48
Cini Luigi 50, 53, 54
Clandel Paul 115
Cocteau Jean 133
Cortellessa Andrea 93, 99, 124, 135
Cranach Lucas (starszy) 124
Croce Benedetto 102
Cummings E.E. (właśc. Edward Estlin Cummings) 107

Czechowicz Józef 49, 55, 145
Czyżewski Tytus 47

Damiani Enrico 50
Daniel Arnault 38
D'Annunzio Gabriele 37, 53, 88, 104
De Chirico Giorgio 22
De Robertis Giuseppe 21, 32, 128, 147
De Sanctis Giovanni Battista 109
Di Sarra Dante 8, 45, 46, 49, 50–51, 99,
109, 188, 198
Dolecki Zbigniew 115
Donne John 141
Duhamel Georges 115
Dupoix Ungaretti Jeanne 33
Dworakowa Dagmara 51
Dygul Jolanta 90, 132, 188, 189

Eliot Thomas Stearns 27, 65, 85, 86, 88,
94, 106, 107, 110
Éluard Paul (właśc. Eugène Grindel) 41
Even Zohar Itamar 9, 11

Ferroni Giulio 107
Ficino Marsilio 100
Flora Francesco 97–98, 100–102, 103,
104, 108, 110, 160, 198
Folgore Luciano 61
Fortini Franco 11
Franczak Grzegorz 14, 23, 89, 90, 92, 98,
99, 123, 129–130, 136, 144, 152, 153,
154, 159, 163, 168, 181, 186, 187, 188,
189, 198
Freud Sigmund 118
Friedrich Hugo 72, 107–108

García Lorca Federico 107
Gatto Alfonso 102, 104, 110
Gazda Grzegorz 111
George Stefan 107
Gianni Francesco 58
Gnisci Arnaldo 73
Gogol Nikołaj W. 53
Gombrowicz Witold 7–8, 12, 201
Gonczarow Iwan A. 53
Góngora y Argote Luis de 37
Grande Adriano 49
Grabowski Artur 94, 95
Guérin Maurice de 135

Gurgul Monika 14

Hartwig Julia 64
Heidegger Martin 140
Heistein Józef 109
Hellens Franz 114
Herbert Zbigniew 9, 63, 64, 74, 84, 85,
86–88, 138, 199
Herling-Grudziński Gustaw 12
Hoene-Wroński Józef 57
Homer 97

Iser Wolfgang 42
Iwaszkiewicz Jarosław 63, 75, 83

Jaccottet Philippe 39, 137, 138
Jacob Max 22, 93
Jakobson Roman 139
Jammes Francis 115
Jankowski Józef 56–60, 156–157, 187,
188, 189
Jasieński Bruno (właśc. Wiktor B. Zysman)
47

Jastrun Mieczysław 9, 63, 64, 163
Jauss Hans Robert 12, 42, 106
Jaworski Kazimierz Andrzej 143, 153
Jesienin Siergiej A. 49
Jiménez Juan Ramón 107
Jondet Gaston 30
Joyce James 48, 107, 114

Kabac Eugeniusz 71
Kaden-Bandrowski Juliusz 50
Kamieńska Anna 72
Kapuściński Ryszard 13
Karasek Krzysztof 14, 90–92, 115, 117,
122, 132, 143, 153, 188
Katarzyna ze Sieny (właśc. Caterina
Benincasa) 58
Kasprowicz Jan 50
Kaszyński Stanisław 63
Kawafis Konstandinos 21
Keene Donald 174
Keyserling Hermann von 77
Klimkiewicz Anna 15
Kochanowski Jan 50
Kochanowski Piotr 166
Kołoniecki Roman 72, 164–165
Kozicka Dorota 83, 87

- Kozioł Urszula 72
 Kralowa Halina 11, 13, 14, 71, 72, 90, 110–111, 127, 130
 Krasicki Ignacy 166
 Krawczyk Zbigniew 72
 Krysiński Waldemar 63
 Kubiak Zygmunt 72
 Kuncewiczowa Maria 50
 Kunz Tomasz 149
 Kurek Jalu 13, 45–47, 53, 61–62, 144, 152, 155

 Laforgue Jules 112, 113
 Lautréamont (właśc. Isidore Ducasse, zw. hrabia de Lautréamont) 115
 Lefevere André 43–44, 98, 140
 Leopardi Giacomo 21, 35, 49, 52, 92, 94, 97, 102, 116, 161, 166, 168, 198
 Leśmian Bolesław 191
 Libero Libero de 49, 104, 109, 110
 Livorni Ernesto 136, 141, 177
 Locke John 94
 Lorentowicz Jan 60
 Lucini Gian Pietro 146–147
 Lunardini Ungaretti Maria 14
 Luzzi Mario 83, 104, 105, 110

 Ławrynowicz Zygmunt 14, 65–66, 70–71, 72, 75, 80, 81, 89, 99, 109, 115–116, 125–126, 127, 135, 141, 143, 147, 151, 153, 164, 166–167, 171–172, 174, 175, 177–178, 181, 182–183, 186, 187, 188, 189–195, 199
 Łotman Jurij M. 12

 Machado y Ruiz Antonio 107
 Macrè Oreste 103, 104, 105, 131
 Majakowski Władimir 48, 49
 Mallarmé Stéphane 12, 21, 28, 37, 112, 113, 115, 119, 135
 Malraux André 138
 Mandelsztam Osip E. 107
 Marinetti Filippo Tommaso 20, 47, 48, 49
 Marone Gherardo 24, 175
 Martin du Gard Roger 115
 Massis Henri 77
 Maśliński Józef 9, 49, 51–52, 54, 109, 156, 162, 187, 188
 Meschonnic Henri 140

 Michał Anioł *patrz* Michelangelo Buonarroti
 Michaux Henri 114, 134
 Michelangelo Buonarroti 78
 Miciński Bolesław 49
 Miciński Tadeusz 57
 Mickiewicz Adam 50, 93
 Międzyrzecki Artur 9, 14, 60, 62, 63, 64, 65, 109, 170, 182–183, 186
 Mikołajewski Jarosław 72, 79, 89, 90, 91, 92, 93, 110, 115
 Miszańska Jadwiga 15
 Młodożeniec Stanisław 47
 Modigliani Amedeo 22, 93
 Montale Eugenio 13, 14, 20, 53, 64, 71, 72, 73, 83, 84, 88, 102, 104, 105, 109, 110, 111, 199
 Morand Paul 115
 Morandi Giorgio 37
 Musil Robert 114
 Musarra Franco 131, 136
 Mussolini Benito 29, 32, 33, 127, 128, 129

 Nietzsche Friedrich Wilhelm 21, 35, 47, 112, 135
 Novaro Angelo Silvio 49

 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 138
 Ossola Carlo 17, 113, 136, 144, 146
 Oszejca Wacław 150

 Palazzeschi Aldo (właśc. Aldo Giurlani) 22, 61
 Pacini Leone 53, 54, 108, 198
 Pancrazi Pietro 143
 Papini Giovanni 22, 46, 143
 Paracelsus (właśc. Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 58
 Pascal Blaise 33, 112
 Pascoli Giovanni 104
 Pasierb Janusz Stanisław 73–74, 75, 79, 81–83, 84, 172–174, 175, 179, 186
 Paulhan Jean 114
 Pautasso Sergio 106
 Pavese Cesare 83
 Paweł VI (Giovanni Battista Montini) 80
 Pea Enrico 20, 21, 125
 Peiper Tadeusz 47
 Penna Sandro 110

- Petrarca Francesco 12, 28, 34, 35, 52, 78, 116, 158
Petrocchi Francesca 127, 128
Petruciani Mario 104, 136
Pessoa Fernando 89
Piccioni Leone 124, 126, 128, 137
Pieczara Stefan 70
Picasso Pablo 22
Pindemonte Ippolito 58
Piwowarczyk Jan 76, 77
Platon (właśc. Arystokles) 27, 135
Poggioli Renato 49, 52, 53, 94, 108–109, 198
Pontani Filippo Maria 10
Pound Ezra 20, 106, 112, 115, 116, 136, 174, 175, 177, 193
Pozzi Gianni 14, 65, 70, 131, 135
Prezzolini Giuseppe 21, 146
Prokopiuk Jerzy 63
Proust Marcel 107, 115
Przyboś Julian 9, 55, 60–61, 62, 63, 64, 75, 123, 145, 147, 150, 155, 168–172, 194
Przybyszewski Stanisław 50
Pszczółowska Lucylla 149, 171

Quasimodo Salvatore 13, 49, 62–63, 73, 102, 104, 105, 109, 110, 111, 199

Racine Jean 37, 38, 112, 113
Radiguet Raymond 115
Radzikowski Piotr 72
Ramat Silvio 100, 105
Rebay Luciano 115, 116
Rebora Clemente 104
Rimbaud Arthur 112, 115
Ritz German 83
Rolland Romain 115
Romano Salvatore Francesco 103
Roth Philip 138
Roux Dominic de 7
Różewicz Tadeusz 14, 55, 68, 75, 90, 94, 116–118, 120–123, 145–146, 148, 149, 150, 152, 155, 158, 171, 193, 198
Rushdie Salman 138
Rygielska Marzanna 92

Saba Umberto (właśc. Umberto Poli) 49, 53, 88, 104
Sadowski Witold 174

Saint-John Perse (właśc. Alexis Saint-Léger) 65
Samain Albert 115
Sapegno Nicolino 70
Saussure Ferdinand de 141
Savinio Alberto (właśc. Andrea de Chirico) 22, 30
Sčdir Paul 58
Sereni Vittorio 102, 104, 110
Serra Ettore 23, 29, 125, 126
Serra Renato 25–26
Shakespeare William 37, 112
Shimoi Harukichi 175
Sinisgalli Leonardo 102, 104, 105
Słonimski Antoni 63
Słowacki Juliusz 165
Soffici Ardegnò 22, 32, 119
Sokołowski Mikołaj 93, 94, 98, 132–134, 136
Solmi Sergio 105, 110
Sontag Susan 138
Sowiński Kazimierz 54, 55, 156, 157–158
Spengler Oswald 76, 77
Stasi Beatrice 105
Steiner George 43, 140, 197
Suga Atsuko 175
Surma Monika 14
Szehab Mohammed 20, 112, 113
Śliwiński Henryk Czesław 67, 80
Świrszczewski E. 115, 127

Tasso Torquato 166
Tchórzewski Andrzej 68–69, 94, 120–123, 132, 174, 188, 189
Tetmajer Kazimierz Przerwa 57
Thuile Jean-Léon 30
Thuile Henri 30
Titta Rosa Giovanni 49
Tordi Rosita 111, 136
Tołstoj Lew N. 53
Toury Gideon 9, 11, 140
Trakl Georg 107
Tulli Magdalena 93, 125
Twardowski Jan 150

Ugniewska Joanna 11, 13, 14, 109, 110, 111, 112, 115, 130, 132
Ungaretti Antonio (ojciec Giuseppe) 14
Ungaretti Antonio (syn Giuseppe) 33

- Ungaretti Giuseppe 7–15, 17–42, 44–46, 49–95, 97–138, 141–199
Ungaretti Jeanne *patrz* Dupoix Ungaretti, Jeanne
Ungaretti Maria *patrz* Lunardini Ungaretti, Maria
Ungaretti Ninon 33
Urbańska Dorota 171
- Valecchi Attilio 29
Valéry Paul 114, 115
Valli Donato 105
Venuti Lawrence 140
Verdiani Carlo 50, 64, 120
Verlaine Paul 57, 156
Viganelli Francesco 79
- Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat) 47
Wążyk Adam 115
Wellek René 107
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 37
Whitman Walt 17
Woźniak Monika 11, 14, 89
Wylie Andrew 138
- Yeats William Butler 106, 107
- Zanzotto Andrea 39
Zingone Alessandra 135
- Żeromski Stefan 114
Żurowski Maciej 115

REDAKTOR
Lucyna Sadko

KOREKTOR
Dorota Janeczko

SKŁAD I ŁAMANIE
Marek Preizner

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-83